HISTOIRE
GÉNÉRALE
DE LA MUSIQUE

TYPOGRAPHIE FIRMIN DIDOT. — MESNIL (EURE).

HISTOIRE

GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE

DEPUIS LES TEMPS LES PLUS ANCIENS

JUSQU'A NOS JOURS

PAR F.-J. FÉTIS

TOME PREMIER

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET CIE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1869

PRÉFACE.

L'histoire de la musique est inséparable de l'appréciation des facultés spéciales des races qui l'ont cultivée. Cet art, étant essentiellement idéal, n'a d'existence que par l'homme qui le crée, et à qui la nature ne fournit d'autres éléments que le son et le temps. Sous quelque aspect qu'on examine les productions musicales répandues sur toute la terre, depuis le chant le plus rudimentaire jusqu'aux œuvres les plus grandioses et les plus complexes, on n'y aperçoit autre chose que le produit des facultés humaines, lesquelles sont distribuées inégalement aux peuples comme aux individus.

Tel est le point de vue où je me suis placé en écrivant ce livre. Ce n'est pas à dire toutefois que je sois entré tout d'abord dans cet ordre d'idées : fourvoyé, comme mes prédécesseurs, dans une fausse voie lorsque je conçus le dessein de réunir les matériaux d'une histoire de la musique, soixante ans avant le moment où j'écris cette préface, je croyais, d'après des autorités devant lesquelles je m'inclinais, je croyais, dis-je, à une gamme donnée par la nature pour base de toute musique; je n'élevais aucun doute contre l'infaillibilité des théories géométriques dont je m'étais rempli la tête, quoiqu'elles fussent en contradiction les unes avec les autres : enfin, achevant de m'égarer, j'avais abondé dans le sens des doctrines sensualistes de Locke et de Condillac, lesquelles ne me laissaient apercevoir, dans la destination de l'art auquel je me consacrais, que le moyen de produire des sensations agréables. Les conséquences de ces erreurs devaient être et furent en effet de m'amener à considérer, de même que le P. Martini, la pensée du compositeur comme moins importante que la perfection matérielle de la forme.

Les méditations auxquelles je me livrai quelques années plus tard, pour la recherche du principe de l'harmonie et l'étude des philosophies idéalistes, commencèrent la réforme de mes idées; par degrés, elles finirent par me conduire dans la voie de la vérité historique et philosophique. Une phrase de Leibniz, *la musique est un calcul secret que l'âme fait à son insu* (1), fut un trait de lumière pour mon esprit. Je compris que, dans cet axiome lumineux, il s'agit, non pas de nombres ni de chiffres proprement dits, mais de rapports que l'organisation, plus ou moins favorable, saisit entre les sons. Il y a bien loin de là, sans doute, au sentiment, à l'inspiration, à l'imagination poétique qui, par les combinaisons des sons, émeuvent les masses et leur arrachent des cris d'admiration; mais si, avant la création de son œuvre, le génie n'avait pas l'intuition de ces rapports de sons et n'en faisait, sans le savoir, un calcul plus rapide que l'éclair, ni le sentiment, ni l'inspiration, ni l'imagination ne s'éveilleraient, et la musique n'existerait pas

J'ai rendu compte, ailleurs (2), des circonstances dans lesquelles tous mes doutes furent dissipés, en 1831, et j'ai dit comment j'acquis la conviction que la musique devait son origine à la synthèse des rapports des sons avec les facultés sentimentales et imaginatives d'une certaine race de l'humanité. Mes études subséquentes ont affermi mes opinions à cet égard, et je n'ai pas eu de peine à voir le néant des critiques qui en ont été faites.

Si la musique est l'œuvre idéale de l'humanité, elle ne peut avoir été produite que par des peuples doués des facultés d'appréciation de rapports, d'inspiration et d'invention; de plus, il faut qu'elle ait été appelée à progresser. Or, si l'on examine avec attention les peuples qui couvrent la terre, on ne peut s'empêcher de reconnaître que certaines classes de l'humanité sont déshéritées de ces avantages; la science et l'expérience s'accordent pour constater cette triste vérité. L'historien de la musique a donc pour premier objet de ses recherches les conditions nécessaires pour la création

---

(1) *Musica est exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animi.*

(2) Préface de la troisième édition de mon *Traité de la théorie et de la pratique de l'harmonie.* On trouve aussi cette préface dans toutes les autres éditions jusques et compris la neuvième.

de cet art et pour son développement; le second consiste à distinguer, dans l'histoire générale, la race humaine qui possède ces qualités. Il a de plus à étudier la filiation des peuples issus de cette race, leurs croisements avec d'autres races moins privilégiées, les influences des milieux où ils ont vécu, et les circonstances qui ont favorisé ou retardé leurs progrès. Par la nature de son sujet, l'historien est donc obligé d'aborder les sciences de l'anthropologie et de l'ethnologie. Les études de linguistique ne lui sont pas moins nécessaires, car il ne doit rien négliger de ce qui peut l'éclairer sur les rapports des peuples dont les systèmes de musique ont de l'analogie. L'importance de ces études est bien plus grande qu'on ne serait tenté de le croire au premier aperçu, car on essayerait en vain d'expliquer certaines particularités de la musique d'un peuple de l'antiquité si l'on séparait ce peuple de sa souche, et si ce n'était que dans sa musique même qu'on en cherchât le principe. Bopp a parfaitement établi (1) qu'il y a dans le système de la langue grecque certaines formes qui ne peuvent être expliquées par elles-mêmes et sans le secours du sanscrit; qu'il en est de même des rapports du latin avec le grec, et des langues classiques avec les idiomes germaniques; rapports ignorés naguère et qui, non-seulement sont rendus évidents aujourd'hui par la philologie comparée, mais dont les analogies de mécanisme ont été démontrées dans les moindres détails. Et pourquoi ces rapports, ces analogies si délicates dans la construction de ces langues, si ce n'est parce que les peuples qui les ont parlées et les parlent encore sont tous issus de la race arienne?

Ce qui est vrai pour les langues l'est aussi pour la musique : les questions, si souvent et si vainement débattues, concernant les anciens systèmes de tonalité de la musique des Grecs et l'existence supposée de l'harmonie dans cette musique n'ont pu être résolues tant qu'on a considéré l'antiquité grecque comme le point de départ; mais quand il sera démontré, dans la présente histoire, que le système tonal des Grecs leur est venu de l'Inde et de la Perse; que

---

(1) *Grammaire comparée des langues indo-européennes;* préface de la première édition.

leurs instruments sont d'origine asiatique, et qu'ils n'ont rien eu en musique qui ne fût d'abord dans l'Orient, toutes les hypothèses relatives à ces choses s'évanouiront.

Quel que fût le mérite des auteurs dont nous avons des histoires de la musique, ils n'ont pu sortir du cercle étroit où les retenait l'insuffisance des connaissances à l'époque où ils écrivaient. Tout se tient, tout s'enchaîne dans l'histoire de cet art : nul moyen, par exemple, de traiter de la musique des Hébreux sans les mettre en rapport avec l'Égypte, la Chaldée et l'Assyrie, où ils ont subi de longs esclavages ; or, les grandes découvertes qui ont éclairci l'histoire, rectifié la chronologie, et présenté sous leur aspect véritable les mœurs et les arts de ces grands empires, ces découvertes, dis-je, ont été faites de notre temps. Elles ont mis au néant les hypothèses de Kircher, de Perizonius et d'autres, auxquelles Martini, Forkel et Burney ont accordé trop de confiance. D'autre part, les Arabes, étant de même race que ces peuples sémitiques et parlant une langue analogue aux leurs, ont une musique dont le système n'est bien connu que grâce à des travaux récents. Enfin, dans l'est de l'Asie se trouvaient les Aryâs ou Ariens, qui peuplèrent la Perse et l'Inde, puis l'Asie Mineure, la Grèce et l'Europe, et dont il n'est pas fait mention dans les écrits des savants qui viennent d'être nommés. Cependant, si l'histoire de la musique dans l'antiquité ne commence pas par celle de ces peuples primitifs, il ne peut y avoir qu'incertitude en ce qui concerne le même art chez les Grecs. On voit donc combien était prématurée l'entreprise d'une histoire de la musique des temps anciens, avant qu'on en eût recueilli les premiers matériaux.

Ce n'est pas à dire que nous soyons en possession de tous les faits qu'il faudrait connaître pour dissiper les incertitudes, et pénétrer certains mystères relatifs à la musique ancienne chez les Indiens, les Perses, les Égyptiens, les Assyriens, les Hébreux et autres peuples ariens et sémitiques : il reste beaucoup à apprendre, beaucoup à découvrir, pour atteindre à la connaissance complète de ces choses. Que si des circonstances heureuses et fortuites viennent éclairer nos descendants à ce sujet, alors une histoire complète et définitive de la musique sera possible et remplacera celle que j'offre au public de mon temps.

Avec l'aurore du christianisme commence une application nouvelle de la musique, digne d'un grand intérêt, car elle s'absorbe tout entière dans l'art religieux. Certains points de cette époque ont été naguère éclaircis; je me suis efforcé d'en élucider quelques autres, et mon attention s'est principalement attachée à la nécessité de mettre en évidence les emprunts faits à l'Orient par l'Église d'Occident pour le chant dans son culte.

Après les premiers essais barbares de la cohésion simultanée des sons, commence l'histoire proprement dite de la musique formulée en art. Des siècles s'écoulent encore, pendant lesquels il ne se fait dans cette voie que de timides pas, comme ceux du voyageur dans une nuit profonde. Cette longue époque, qui comprend le moyen âge jusque vers la fin du quatorzième siècle, a été longtemps couverte de ténèbres : des travaux archéologiques, faits avec patience, quoique non exempts d'erreur, les ont en partie dissipées. Les historiens de la musique, cités précédemment, n'ont pu éviter des lacunes regrettables sur ce temps d'enfantement laborieux de l'harmonie, si curieux par les efforts de ceux qui y travaillaient, ainsi que par leurs égarements. Enfin la lumière se fait; au quinzième siècle, si l'on avance encore lentement dans la voie de la véritable harmonie, du moins les absurdités d'agrégation de sons disparaissent : dès ce moment l'histoire de la musique n'a plus à signaler que des conquêtes.

Il est une partie de cette histoire qui, bien qu'elle n'appartienne pas à la musique considérée comme art, n'en est pas moins digne d'intérêt; je veux parler des chants populaires de toutes les races et de toutes les époques. Les historiens n'ont pas cru devoir s'en occuper, soit qu'ils ne leur accordassent pas assez d'importance au point de vue historique, soit que les matériaux leur fissent défaut. Pour moi, je croirais n'avoir fait qu'une histoire incomplète de la musique, si je laissais à l'écart la tradition des accents de cette grande voix de tous, qui résonne à travers les siècles.

On le voit, l'Histoire de la musique que j'offre au lecteur a l'avantage d'être plus complète et mieux renseignée que les ouvrages du même genre précédemment publiés; ce qui ne va pas à dire qu'elle ne laisse rien à désirer; car chacun ne peut faire que ce qui est dans la mesure de ses facultés, et selon l'état des connaissances

de son temps; mais les circonstances m'ont été favorables pour éclaircir jusqu'à certain point ce qui était obscur, et pour combler certaines lacunes. Ici se présente l'occasion de rendre compte du plan que j'ai cru devoir adopter pour mon livre, et des motifs qui m'ont déterminé à lui donner la forme sous laquelle il se présente au monde musical.

Considérant qu'en dehors des peuples de la race blanche il n'y a pas de musique élevée à la dignité d'art et que les chants instinctifs des autres races n'ont pas contribué à sa création; mais n'oubliant pas, d'autre part, que les faits observés dans ces essais rudimentaires de mélodie ont de l'importance dans les domaines de l'anthropologie et de la psychologie, j'ai cru devoir traiter de ce qui les concerne dans une introduction à l'histoire de la musique véritable. J'ai terminé cette introduction par l'exposé du thème développé dans l'ouvrage. A cette partie du premier volume succèdent les trois premiers livres, qui ont pour objet la musique chez les anciens peuples sémitiques de l'Égypte, de la Chaldée, de l'Assyrie, de la Phénicie et de la Judée. Ces trois livres et les notes complètent le volume.

Le quatrième livre traite de la musique des Arabes aux diverses époques de leur histoire, depuis l'antiquité jusqu'à leur état actuel; des modifications introduites dans cette musique après la conquête de la Perse par les successeurs de Mahomet; de sa situation sous les kalifes en Asie et chez les Maures d'Espagne.

Avec le cinquième livre commence l'histoire de la musique chez les peuples de race arienne : il est entièrement rempli par ce qui concerne cet art dans l'Inde. Le sixième livre, qui complète le deuxième volume, a pour objet la musique des Perses, aux diverses époques de leur histoire; ses modifications après les conquêtes des Arabes et des Mongols; l'introduction de la musique persane chez les Turcs, après la prise de Bagdad par Amurat IV, et l'identité de son système tonal avec la plus ancienne échelle musicale des Grecs.

Le troisième volume contient l'histoire de la musique chez les peuples de l'Asie Mineure dans la plus haute antiquité; de la musique des Grecs sous les deux influences dorienne et ionienne, et la solution des divers problèmes qui s'y rattachent; la démonstration

des origines asiatique et lydienne de la musique des Étrusques ; la nature de cette musique et son influence sur celle des anciennes populations latines ; l'histoire de la musique chez les Romains, après qu'ils eurent conquis la Grèce et l'Orient.

Les sujets traités dans le quatrième volume sont l'histoire de la musique dans les églises d'Orient et d'Occident depuis l'institution du christianisme : la constitution tonale du plain-chant ; les systèmes de notation ; les chants populaires de l'Europe barbare ; l'influence des croisades sur le goût européen de la musique ; les chants des troubadours, des trouvères et *Minnesingers*, ou chanteurs d'amour ; l'origine et les développement de la menestraudie ; les chants des populations celtiques et germaniques ; les essais d'agrégations simultanées des sons, improprement appelés *harmonie*; le long état de barbarie et la lenteur des progrès de cette partie de la musique, jusqu'à la fin du quatorzième siècle.

Le cinquième volume a pour objet l'histoire progressive de l'harmonie consonnante pure et des développements de la forme dans les deux genres de musique religieuse et mondaine, depuis la fin du quatorzième siècle jusqu'à la fin du seizième ; les écoles belge, allemande, française, italienne, espagnole et anglaise dans cette période ; l'histoire de l'orgue et des autres instruments ; la création de la musique instrumentale.

Le sixième volume renferme l'histoire de la rénovation de l'art, par l'invention du drame lyrique, et par la transformation de la tonalité, laquelle est opérée par l'harmonie dissonante naturelle ; des considérations sur le développement de la forme dans l'opéra en Italie, en France, en Allemagne jusqu'au milieu du dix-huitième siècle ; l'introduction du caractère mondain dans la musique d'église ; l'invention de la cantate et de l'oratorio ; la création de formes nouvelles dans la musique instrumentale.

L'histoire des transformations de la musique dans toutes ses directions, depuis 1750 jusqu'à l'époque actuelle (1868), est traitée dans le septième volume et dans la première moitié du huitième. La seconde partie de celui-ci renferme l'histoire de la littérature de la musique, et des considérations sur les tentatives faites pour la création d'une philosophie de cet art.

L'étendue de ce plan, l'immensité de faits et de considérations

qu'il embrasse, et les difficultés de toute nature qui se sont rencontrées dans les recherches pour sa réalisation, seront, j'espère, des excuses suffisantes pour les erreurs qui pourraient s'être glissées dans une œuvre si laborieuse. Quant aux choses sur lesquelles je me suis trouvé en dissentiment avec certains savants et critiques dans mes autres ouvrages, concernant des faits historiques, on verra dans cette histoire que je ne rétracte rien de mes opinions, la persévérance de mes études m'ayant donné de plus en plus la conviction que j'étais dans le vrai.

Bruxelles, le 26 août 1868.

L'AUTEUR.

HISTOIRE

GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE.

INTRODUCTION.

§ I.

Je ne commencerai pas cette histoire par la recherche de l'origine de la musique, ainsi que l'ont fait la plupart des historiens de cet art, et je ne discuterai pas les traditions variées qui concernent son invention; car tout démontre que l'homme porte en lui-même le principe de ses chants, c'est-à-dire, l'instinct de la formation des sons par la voix, et, jusqu'à un certain point, même dans l'état sauvage, la conception de rapports entre ces sons, dans leurs intonations et dans leurs durées. L'art tout entier s'engendre de ces notions élémentaires; elles lui ont donné l'existence chez tous les peuples, et l'on ne peut douter qu'elles l'eussent fait renaître si, par impossible, quelque catastrophe l'avait anéanti.

La révélation instinctive du chant à l'humanité fut spontanée, comme le fut aussi celle du langage, suivant l'opinion de quelques savants modernes, entre lesquels se distinguent Jacob Grimm (1),

---

(1) *Ueber der Ursprung der Sprache*; Berlin, 1852.

M. Ernest Renan (1) et M. Max Müller (2). Peut-être même est-il permis d'affirmer que la modulation des sons vocaux, base de l'accentuation du langage, fut, dès les premiers temps, ce qu'il y eut de plus expressif et de plus intelligible dans l'articulation des mots; car les intonations de la voix, toujours analogues aux sentiments, aux mouvements passionnés de l'âme, ont dû être compris avant tout autre élément de communication (3). Dans l'émission spontanée de certaines successions des sons de sa voix, l'homme a partout obéi à l'une des plus puissantes impulsions de son organisation physique et morale, et ses premiers chants se sont formulés sans préméditation, sous les deux attributs nécessaires de diversité d'intonation et de durée. Quel que fût l'état sauvage dans lequel les navigateurs ont trouvé les populations de l'Amérique et de l'Océanie, les insulaires avaient des chants de certaine espèce : ceux chez lesquels on n'a pas aperçu d'instruments polyphones possédaient des tambours qui leur servaient à marquer des bruits symétriques diversement combinés, auxquels nous donnons le nom de *rhythmes*.

De la différence des intonations des sons, et de leurs durées plus ou moins prolongées, naît par intuition leur arrangement dans un certain ordre. Cet ordre, variable à l'infini, donne pour résultat, d'une

---

(1) *De l'origine du langage*, 2e édition, Paris, 1859.

(2) *La Science du langage*, traduit de l'anglais sur la 4e édition, par MM. Harris et G. Perrot; Paris, 1864.

M. Max Müller a fait beaucoup pour l'avancement de cette science; toutefois on pourrait peut-être lui faire remarquer qu'il n'a pas assez distingué le langage des langues; car ce n'est pas la même chose. On ne peut contester à M. Müller que la science du langage soit une science naturelle; mais la linguistique, c'est-à-dire, la science des rapports des langues, est certainement une science historique. Lui-même le reconnaît, puisqu'il parle des langues sémitiques (p. 35), des langues touraniennes (*ibid.*), et des langues teutoniques (p. 77). On ne peut établir ces distinctions sans que l'histoire des peuples intervienne immédiatement. Le langage ne se trouve que chez les populations sauvages; les langues sont le produit de civilisations plus ou moins avancées. L'homme parle et chante par une conséquence de son organisation et de sa destination; mais il n'est pas plus possible de faire une langue littéraire de son langage primitif que de tirer l'art de la musique de ses chants rudimentaires. Autres choses donc sont le langage et les langues, autres choses le chant et la musique, quoique les langues commencent par le langage, comme la musique par le chant instinctif.

(3) L'illustre savant auquel j'ai osé présenter les objections de la note précédente, vient ici me prêter son appui, dans ses *Nouvelles Leçons sur la science du langage*, traduites de l'anglais par MM. Georges Harris et Georges Perrot (Paris, 1867), où on lit : « Ces accents ou tons « (des langues syllabiques) composent un élément du langage qui est perdu pour nous, mais « dont le rôle fut d'une extrême importance dans les premiers âges du parler humain. » Tome Ier, p. 36.

part, une progression ascendante, depuis le son le plus grave jusqu'au plus aigu, et une autre descendante, depuis le plus aigu jusqu'au plus grave ; d'autre part, une progression croissante de durée, et une progression inverse décroissante. Une multitude d'intonations possibles existe entre le son le plus grave et le plus aigu, mais un certain nombre seulement présentent des différences appréciables et déterminables. Les progressions ascendantes et descendantes de sons déterminés ont reçu le nom d'*échelles*, en général, et de *gammes* sous certaines formes particulières.

Les sons, quelle qu'en soit la durée, se produisent nécessairement dans le temps, car *durée* et *temps* sont synonymes dans leur application concrète. Les proportions de ces durées fournissent les éléments de ce qu'on nomme en musique la *mesure*.

La raison ne permet pas de supposer que, dans les temps primitifs antérieurs à l'histoire, et lorsque l'humanité était encore faible et bégayante, elle ait conçu l'idée d'un arrangement systématique des sons par leurs rapports d'intonation. Les successions de ces sons durent être d'abord barbares et sans analogie tonale; mais, après des siècles d'enfance, le principe de perfectibilité, plus ou moins actif, à raison des races, se développa. Arrivant à la civilisation, les hommes remarquèrent les différences des intonations et comprirent que la diversité des sons est susceptible de combinaisons dans leurs successions. Par des observations semblables, on vit que la diversité de durées des sons peut engendrer des séries symétriques de plusieurs espèces, d'où naissent les *rhythmes*. Enfin, des deux genres de combinaisons d'intonations et de durées se formèrent les *mélodies*.

Ce serait méconnaître l'origine véritable de la musique que de rechercher historiquement quel a pu être son inventeur dans l'antiquité, puisque, comme on vient de le voir, cette production spontanée a précédé dès longtemps les traditions historiques. Par la même raison, on n'a pas à se demander si le chant des oiseaux ou des bruits naturels n'en ont pas fourni le modèle. Bizarre anomalie d'un poëte matérialiste, Lucrèce méconnaît la noble origine de l'art lorsqu'il dit en vers harmonieux : « Le chant flexible des oiseaux fut imité par la « voix longtemps avant qu'une suave mélodie s'unît aux vers faciles « pour charmer l'oreille des humains; le souffle des zéphyrs, résonnant dans le creux des roseaux, apprit à enfler d'agrestes pipeaux, « et par de lents progrès, la flûte, pressée entre des doigts agiles,

« mêla sa douce plainte aux chants harmonieux. Son usage naquit du « loisir des bergers, au sein des vastes solitudes et des sombres fo- « rêts (1). »

Entrée dans la voie de la civilisation, l'humanité, développant progressivement le cercle de ses idées et les facultés de son imagination, a élevé les rudiments de la musique à la dignité d'art. L'histoire des premières combinaisons qui conduisirent à ce but se confond partout avec la fable; car il en est ainsi de toutes choses dans l'antiquité. Au milieu de ces fables, une chose est digne de remarque, c'est que la musique fut considérée comme un don si précieux fait à l'humanité, que plusieurs peuples de l'antiquité en attribuèrent aux dieux mêmes l'invention (*voyez* la note B de l'introduction).

On tomberait dans une erreur grave si l'on se persuadait, par une fausse interprétation de ce qui vient d'être dit, que tous les peuples sont arrivés aux mêmes résultats dans leur musique, ayant eu le même point de départ; car, indépendamment des différences physiologiques qui se font remarquer dans la conformation des races, on comprend que l'éducation, les mœurs, et mille circonstances ignorées, ont pu faire produire par la voix humaine des séries diverses de sons, accoutumer l'oreille à de certaines successions et non à d'autres, et conséquemment donner naissance à des conceptions musicales plus ou moins divergentes entre elles. Or, c'est précisément ce qui est arrivé, ainsi que cela sera démontré dans le cours de cette histoire. En l'état actuel des choses, nous avons la preuve que plusieurs nations placent les intonations des sons à des intervalles qui blessent l'oreille des autres peuples, et qu'il en est d'autres qui, ayant des intonations identiques, les disposent différemment dans leurs gammes, d'où résultent des impressions sans analogie; que, chez certains peuples, le rhythme de la musique est soumis à l'accentuation de la langue, et

(1) At liquidas avium voces imitarier ore
Ante fuit multo, quam lævia carmina cantu
Concelebrare homines possent, auresque juvare;
Et Zephyri cava per calamorum sibila primum
Agrestes docuere cavas inflare cicutas.
Inde minutatim dulces didicere querelas,
Tibia quas fundit digitis pulsata canentum,
Avia per nemora, ac sylvas saltusque reperta;
Per loca pastorum deserta, atque otia dia.
(*De Rerum natura*, lib. V.)

que, chez d'autres, il en est indépendant; enfin, que, dans toute l'antiquité, et chez les nations orientales de l'époque actuelle, la musique n'est constituée que par la mélodie et par le rhythme, tandis que chez les Européens modernes, et dans leurs colonies du nouveau monde, l'harmonie simultanée des sons s'est ajoutée aux autres éléments pour former un art complet.

Je crois nécessaire de faire, dès à présent, une distinction qui me semble de grande importance pour la parfaite intelligence de l'objet de cette histoire, à savoir, que chez les peuples de toutes les races et de tous les temps, la musique n'est primitivement que la satisfaction d'un besoin instinctif, sentimental ou traditionnel; qu'elle ne devient art qu'autant que le système de ses éléments est complet; et que cette condition n'étant réalisée que dans la musique des Européens modernes, celle-ci seule doit être considérée comme art : elle est le but final de mon livre. Ce but ne peut être atteint qu'en faisant voir dans quelles circonstances, et par quelles transformations progressives, sa constitution définitive s'est dégagée. Un grand intérêt s'attache à ces péripéties, et c'est une étude pleine d'attrait que celle des progrès d'une seule race dans la seule voie qui pouvait la conduire au beau résultat d'une création idéale complète. Partout et dans tous les temps il y a eu des chants populaires et religieux : chez les Européens modernes seuls il y a un art de la musique.

De cette distinction, nous devons tirer la conséquence que l'histoire de la musique se divise en deux parties, dont la première, dans l'ordre naturel comme dans l'ordre chronologique, est celle du chant populaire, et l'autre, l'histoire de la création et des développements de l'art. Chacune a son intérêt spécial et doit être l'objet d'une étude sérieuse, pour la solution de problèmes très-complexes.

Un seul moyen nous est donné pour nous instruire de l'histoire de la musique des peuples si divers de l'antiquité, et pour comprendre le système de celle qui est encore en usage dans l'Orient : il consiste à étudier cette musique en elle-même au lieu de vouloir l'ajuster à nos habitudes. Ce serait en vain qu'on essayerait de comprendre l'histoire ancienne de cet art, par les renseignements incomplets que nous possédons, si l'on n'admettait pas qu'il a pu exister dans d'autres conditions que celles de la musique actuelle. N'avons-nous pas la preuve que la musique européenne a subi de complètes transformations, et que la gamme, qui en est le principe, n'est plus au-

jourd'hui ce qu'elle était il y a trois siècles? Des attractions de sons; des combinaisons autrefois inconnues; des enchaînements nouveaux d'harmonie, des périodes rhythmiques, des accents passionnés, expressifs, ont été introduits dans l'art à une époque qui est une des plus intéressantes de son histoire : ces éléments n'y existaient pas auparavant. Si nous comparons les résultats de transformations si importantes avec les produits de la musique antérieure à l'époque dont il s'agit, nous y reconnaîtrons à peine le même art.

Et ne nous y trompons pas, la nature même de la musique exigeait qu'il en fût ainsi; car cet art n'est pas destiné à produire des manifestations d'idées déterminées, ou des représentations d'objets extérieurs, ainsi que font la poésie, la peinture et l'art statuaire, mais bien à faire naître des émotions, et à exprimer des sentiments dont les modifications inépuisables échappent à l'analyse. Les poëmes d'Homère, de Pindare, d'Anacréon, ont enfanté la poésie de l'antiquité latine, du moyen âge et des temps modernes : on en trouve quelque chose dans les productions des génies les plus indépendants. Homère et Virgile vivent encore dans l'apocalypse poétique de Dante, et les créations originales de celle-ci ont inspiré ses successeurs. La tragédie d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle se retrouve en partie dans la tragédie moderne. Les statues et les bas-reliefs de nos artistes ne diffèrent point, par le but, des produits du ciseau de Phidias et de Praxitèle : ils ne les égalent pas toujours. A l'art des peintres grecs, les peintres des temps modernes n'ont ajouté que la perspective et des nuances plus savantes de coloris; quant à l'objet de la représentation, qui n'est autre que la nature, quant à la forme, rien n'a changé. La musique, au contraire, vague dans son essence autant que sublime dans ses effets, n'a d'identique, dans la multiplicité de ses déterminations, que le son et le temps. Chez les peuples de l'Inde, à la Chine, chez les Arabes, chez les Grecs, dans le plain-chant du moyen âge, dans les combinaisons harmoniques des quatorzième, quinzième et seizième siècles, dans les mélodies populaires des diverses nations, enfin, dans les productions dramatiques ou instrumentales des compositeurs de nos jours, l'art est si peu semblable à lui-même, qu'on serait tenté de lui attribuer des origines diverses. L'imitation de la nature est, dans une certaine limite, le principe nécessaire des arts du dessin; la création libre et spontanée est celui de la musique.

Une seule idée relative à cet art a traversé les siècles, à savoir, l'existence d'une harmonie universelle établie par la création, et de sons à la fois formidables et doux produits par les mouvements des sphères lancées dans l'espace, d'où devaient résulter des accords ineffables, et des concerts dont la musique de l'espèce humaine n'aurait été qu'une émanation; idée poétique dont on aperçoit les premiers indices dans la cosmogonie des peuples de l'Asie, dès la plus haute antiquité; idée dont Pythagore a fait une des bases de sa philosophie; idée reproduite et propagée par les disciples de ce grand homme, puis par les néoplatoniciens, et qu'on retrouve à Rome vers la fin de la république (1) comme aux derniers jours de l'empire (2); idée, enfin, dont la réalité supposée égara un illustre savant, qui en entreprit la démonstration mathématique (3). On verra dans le cours de cette histoire comment l'humanité tout entière a protesté, par la diversité de principes et les formes multiples de l'art, contre ce fatalisme musical, qui n'eût permis que l'unité absolue.

§ II.

Les savants, dont les travaux ont pour objet de pénétrer les mystères de l'origine des peuples, ont reconnu que les caractères par lesquels ils diffèrent ou se ressemblent sont l'organisation physiologique, les langues et les traditions religieuses. Je me propose de démontrer, dans cette histoire, que les analogies et les oppositions de principes, bases des divers systèmes de musique, ne sont pas moins caractéristiques de la différence des races, et que ces systèmes ont des types primordiaux qui subsistent encore, nonobstant les modifications qu'ils ont subies en certains lieux par le mélange des peuples, ou par des circonstances particulières. En la considérant à ce point de vue, l'histoire de la musique ne peut être entièrement séparée des études géologiques, anthropologiques, ethnographiques et linguistiques; car on ne peut saisir les analogies et les divergences des principes de cet art, et en suivre les transformations, que par la con-

---

(1) Cicéron, *De republica*, VI, 11.
(2) Censorin, *De die natali*, XIII. — Macrobe, *Comm. in Somnium Scipionis*, lib. I.
(3) Keppler, *Harmonices mundi*, lib. V, cap. 4-9, fol. 195-243.

naissance des développements de l'espèce humaine, des caractères radicaux par lesquels se distinguent les races, des mouvements et des migrations de celles-ci, enfin de leurs mélanges par les invasions et les conquêtes, ainsi que des influences qu'elles ont exercées les unes sur les autres.

La filiation des peuples est environnée de problèmes dont la solution certaine ne peut être espérée : l'établir historiquement avec certitude sera toujours impossible, parce que les plus anciennes migrations de l'espèce humaine sont antérieures aux premiers enseignements de l'histoire. On ne peut faire un pas dans les recherches sur ce sujet, sans entrer aussitôt dans le champ des conjectures; trop heureux si l'on y rencontre des probabilités dont le rapprochement fasse luire un éclair dans les ténèbres. Cependant c'est de la distinction et de la filiation des races que dépend l'éclaircissement des questions les plus intéressantes concernant certaines idées communes et fondamentales de morale, de religion, de philosophie, d'art, ainsi que ce qui concerne les rapports des langues. L'histoire de la musique y est particulièrement intéressée.

Deux opinions sont en présence à l'égard des races primitives de l'humanité : leurs luttes, déjà fort anciennes, ne leur ont pas fait faire un pas vers la conciliation. Suivant la première de ces opinions, les contrées les plus belles du monde connu des anciens auraient été habitées par des peuples autochthones, c'est-à-dire nés du sol sur lequel ils étaient placés. La plupart des nations civilisées de l'antiquité, les Égyptiens, les Grecs, les peuples de l'Italie (1), les Indiens et les Celtes, avaient cette tradition de leur origine. Aujourd'hui même les descendants des Goths ne doutent pas que leurs premiers pères n'aient vu le jour dans le pays qu'ils habitent. Des historiens nationaux se sont faits les échos de cette croyance (2). L'opinion contraire, défendue par des savants et des érudits de premier ordre, distingue différents types dans les races primitives de l'humanité et voit l'affaiblissement de leur caractère primitif dans le mélange du sang de ces races. Elle établit, par certains rapprochements, la parenté de variétés d'un

(1) Micali, *l'Italia avanti il dominio dei Romani* (Florence, 1810), part. I, c. 1.

(2) Jornandes, *De rebus Gothicis*, lib. II. — Verelius, *Gothici et Rolphi Westrogothiæ*, lib. I. — Maltebrun, *Lettre à M. Balbi* (dans l'Introduction à l'*Atlas ethnographique* de ce géographe).

même type, et trouve, à l'aide des enseignements de la philologie comparée, la démonstration de grandes migrations opérées par ces races à diverses époques, dont les plus anciennes se perdent dans la nuit des temps. Les types primordiaux de l'humanité, suivant la Bible, furent, après le déluge, les descendants des fils de Noé, Sem, Cham et Japhet.

D'autre part, la science relativement nouvelle de la géologie a établi, d'une manière aussi certaine que possible, qu'à des époques bien plus reculées que celles des migrations dont il s'agit, il y eut, dans les parties septentrionales et occidentales du globe terrestre, des populations indigènes, lesquelles ont laissé des traces évidentes de leur existence. On verra dans la note A de l'appendice, à la fin de ce volume, quelques renseignements, qui ne peuvent trouver place ici, sur les découvertes récentes concernant ces populations antédiluviennes.

Un court résumé de ces découvertes est pourtant ici nécessaire, car, parmi les débris de ce monde naguère inconnu, on a recueilli les monuments les plus anciens de l'histoire de la musique, parvenus jusqu'à nous. Disons donc que les explorations dans les grottes des rochers et dans les couches plus ou moins profondes de l'enveloppe terrestre, non-seulement en Europe, mais en Amérique, ont fait reconnaître trois âges différents dans l'existence de l'espèce humaine, antérieurement aux temps historiques. Ces âges, dont le plus ancien paraît avoir précédé la grande catastrophe du déluge, mentionnée dans la Bible, sont désignés sous les noms d'*âge de pierre*, *âge de bronze* et *âge de fer*. L'âge de pierre est ainsi nommé, parce que les instruments dont l'homme se servait alors pour les usages les plus nécessaires, pour assurer ses moyens de subsistance et pour se défendre contre les animaux carnassiers et contre ses ennemis, étaient tous façonnés avec la pierre ou avec les os d'animaux tués à la chasse. La substitution du métal à la pierre, dans la fabrication des ustensiles et des armes, marque un progrès incontestable dans la connaissance des choses ainsi que dans la situation de l'humanité, bien que les premiers produits de la métallurgie ne soient guère moins imparfaits que leurs analogues de l'âge de pierre. C'est cette seconde période du développement de l'industrie humaine qui est désignée sous le nom d'*âge de bronze*. L'*âge de fer*, qui fut le troisième, dut être tardif, car il fallait une civilisation relativement avancée pour

qu'on eût reconnu la possibilité de transformer le minerai en un métal ductile et malléable, et qu'on fût en possession de moyens assez puissants pour opérer cette transformation.

Se livrer à des conjectures sur la durée de l'âge de pierre ne pourrait conduire à aucun résultat satisfaisant; on peut seulement présumer qu'elle fut longue, car les objets qui en proviennent, et qu'on a recueillis en abondance, font voir des degrés différents d'avancement intellectuel et social. Il y eut, sans aucun doute, dans ces temps primitifs, comme plus tard, comme aujourd'hui, des populations plus ou moins aptes au progrès, à raison de leur conformation. Les fouilles opérées en divers lieux ont mis les observateurs en possession de crânes humains appartenant à cette période, et qui présentent des types dissemblables, parmi lesquels il en est qui ne diffèrent pas de ceux des populations sauvages de l'Australie, tandis que d'autres offrent les signes d'une organisation plus favorable au développement de l'intelligence. De même, les recherches géologiques ont fait constater dans certains dépôts l'existence d'ustensiles à l'état le plus grossier, le plus élémentaire, accompagnés de débris de festins de cannibales : dans d'autres, au contraire, se sont montrées les traces d'une population douée de facultés supérieures, lesquelles se manifestent par le fini des produits du travail, par une certaine élégance de formes et d'ornements, par la représentation d'animaux et d'autres objets naturels, dans des dessins gravés sur pierre, enfin, par deux instruments de musique dont il sera parlé plus loin. Si différentes l'une de l'autre, ces populations furent néanmoins contemporaines; elles appartiennent également à l'âge de pierre, et n'eurent, l'une comme l'autre, pour matériaux de leurs ustensiles, que le silex et les os d'animaux.

Si nous examinons l'état de la musique ou du chant chez certaines populations encore existantes, et analogues ou identiques, par la forme de la tête, aux races antédiluviennes ou antérieures aux temps historiques, dont on a retrouvé les crânes et les traces de l'état social, nous pourrons, par ces rapprochements et par le nombre des spécimens, parvenir à des conclusions probables sur ce que furent les rudiments de l'art aux premiers âges du monde. Nos études sur ce sujet nous conduiront indubitablement à la découverte de la loi de capacité musicale des races, à raison de leur conformation cérébrale.

§ III.

La musique, considérée dans les rapports des sons, n'est pas une sensation simple : elle est au contraire complexe à l'excès. Sans avoir à entrer dans le domaine de la physique pour connaître les divers modes de production des sons, de leur propagation dans l'air ou dans d'autres fluides; sans avoir même à nous occuper de la structure de l'organe de l'ouïe par lequel nous avons la sensation du son, ni des fonctions de ses diverses parties, il suffit, pour aborder le sujet de l'histoire primitive de la musique, de constater que, dans l'état normal de cet organe, le phénomène du son venant à se produire, tous les hommes en ont également la sensation.

Chez un musicien ou chez toute autre personne qui a reçu une éducation musicale, la sensation d'un son isolé éveille l'attention à l'égard des qualités caractéristiques par lesquelles l'impression est produite, à savoir l'intonation, le timbre, l'intensité ou la ténuité, la direction par où le son a frappé l'ouïe, et la durée de la sensation : tout cela est perçu simultanément par l'esprit. Chez les personnes étrangères à l'art, il y a des degrés d'organisation pour la perception de l'impression sonore; les unes ont une prédisposition naturelle à saisir, jusqu'à certain point, les qualités caractéristiques par lesquelles la sensation est produite; pour d'autres le son est une sensation simple dont le moi n'a conscience que d'une manière plus ou moins vague; chez d'autres, enfin, elle est à peine remarquée, ou si elle l'est, elle peut être importune, comme l'est tout ce qui détourne l'attention du sujet qui nous intéresse.

Si deux sons se succèdent à des degrés différents d'intonation, il n'y a plus seulement une sensation perçue, car il y a en nous, même à notre insu, conscience de rapports entre ces sons. Par l'effet de l'éducation musicale, le rapport est nettement perçu et se détermine immédiatement; en l'absence de cette éducation, le rapport ne nous affecte que d'une manière plus obscure; mais, s'il n'est pas défini, il est du moins senti. Il éveille dans l'esprit une certaine satisfaction, ou bien l'effet est désagréable, en raison de la relation tonale de ces sons. Cette relation est appelée *tonale,* parce que l'intonation déterminée d'un son est le *ton* de ce son. La distance qui sépare l'intona-

tion d'un son de l'intonation d'un autre son a reçu le nom d'*intervalle*. L'intervalle de deux sons en détermine le rapport. Les rapports se multiplient en raison du nombre de sons qui affectent la sensibilité, et des intervalles où ils sont les uns des autres.

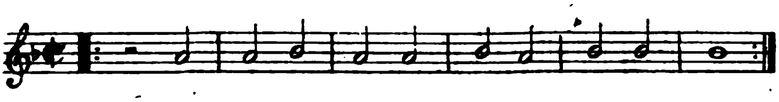
Les habitants de l'Europe et ceux des colonies fondées par eux ont, en général, l'aptitude nécessaire pour saisir les rapports de tonalité de certaines séries de sons; aptitude qui se développe par l'habitude d'entendre de la musique et que l'étude perfectionne, parce que la loi du progrès est inhérente à la nature de cette race. C'est par elle qu'ils possèdent la faculté de chanter dans des rapports de justesse tonale et de varier les formes de leurs chants. Les populations sauvages ont aussi l'organisation physiologique par laquelle on perçoit la sensation du son et qui permet de saisir les rapports des sons entre eux, de manière à ne pas confondre les intonations et d'avoir conscience de leurs différences; mais ces opérations sentimentales et intellectuelles se font en eux dans des limites plus étroites, à raison de l'infériorité de leur conformation cérébrale. Comme les peuples des autres races, ils ont aussi la mémoire des sons et la faculté de les reproduire par la voix chantée comme ils le font par la voix parlée, mais toujours imparfaitement (1). De là vient que leurs chants ne se composent que d'un petit nombre de sons déterminés, qui, rarement, s'élève au-dessus de *quatre*, et que la stérilité de leur imagination ne leur permet pas d'en varier les successions; de là, enfin, la monotonie si remarquable des chants de toutes les peuplades sauvages de la terre, particulièrement de celles qui sont anthropophages. Nul doute que la race primitive dont on a retrouvé les restes dans la caverne de Chauvaux, sur les rives de la Meuse (voyez l'appendice, note A), et dont la conformation cérébrale était analogue à celle de certaines tribus de l'Océanie, n'ait chanté dans les mêmes formules que celles-ci, et nul doute aussi que si, dans quelques siècles, il existe encore des peuplades sauvages que n'aura pas modifiées le contact des blancs, leurs

(1) J.-J. Rousseau dit (article *Chant* de son *Dictionnaire de musique*) : « Le chant ne semble « pas naturel à l'homme. Quoique les sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, « le vrai sauvage ne chante jamais. » J.-J. Rousseau entend ici par le *vrai sauvage* certains êtres isolés trouvés à de certaines époques dans les forêts, en France et en Allemagne, lesquels ne parlaient ni ne chantaient, mais poussaient des cris inarticulés; on n'en peut rien conclure, car l'homme n'a besoin de la parole qu'en société de ses semblables, et il ne chante que parce qu'il parle.
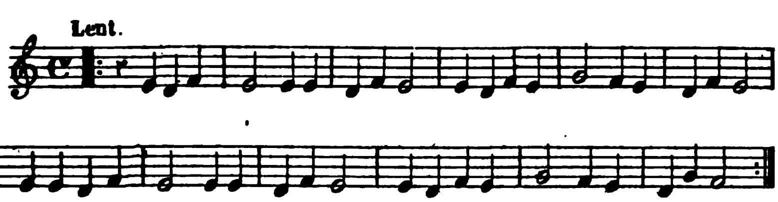
chants seront encore ce qu'ils sont aujourd'hui; car, chez ces races infortunées, il n'y a pas de progrès possible par intuition.

Tous les airs chantés ou dansés par les populations sauvages, qu'ont fait connaître les relations des voyageurs, démontrent jusqu'à l'évidence l'exactitude de ce qui vient d'être dit concernant le petit nombre de sons déterminés dont ces chants sont composés, et la monotonie de leurs formes, rendue d'autant plus sensible que les mêmes phrases sont répétées jusqu'à cent fois sans interruption.
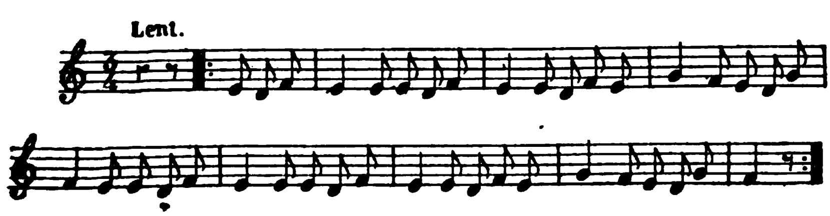
Théodore de Bry rapporte, dans la troisième partie de ses Voyages, ce chant des Caraïbes, qui se répétait quelquefois pendant une heure (1) :



Les Caraïbes noirs ont un chant formé de quatre sons déterminés (ou notes), dont le rhythme est bien marqué, mais qui devient d'une monotonie excessive, par sa répétition incessante (2). Le voici :



Par une singularité qui cache un mystère historique, ce même chant se retrouve dans l'île d'Owhyhée (Polynésie), où périt le capitaine Cook; mais son caractère de rhythme ternaire est mieux déterminé : il s'y trouve aussi une variante. Voici cette version (3) :
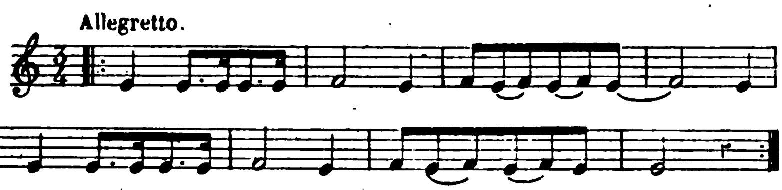


(1) *America*, pars III, p. 226.
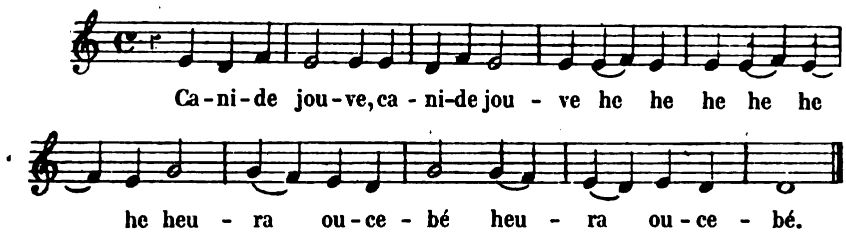
(2) Abemaale, *Niewe reyse door Caracasland*, pl. 2.

(3) *Ibid.*
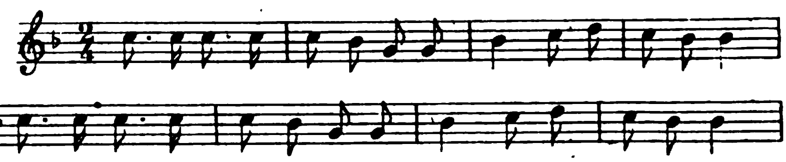
L'air de danse suivant des habitants primitifs de cette même île n'a que deux sons (1) :



Tous les chants qui suivent et qui ont été recueillis chez des populations sauvages, placées sous des latitudes très-différentes, confirment l'observation faite précédemment sur le petit nombre de sons qui entrent dans leurs conceptions mélodiques et sur la monotonie des formes. Le premier de ces chants, recueilli chez les sauvages du Canada, présente encore une analogie remarquable avec les chants des Caraïbes et des habitants d'Owhyhée (2) :
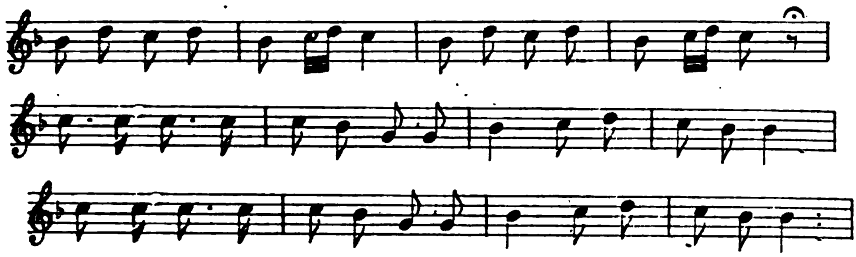


Un chant recueilli dans le nord du Canada, sur les bords de la baie d'Hudson, est formé de quatre sons déterminés, dans l'espace d'une quinte (3). Le voici :



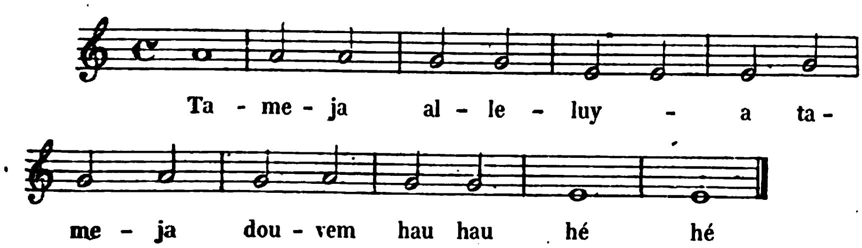
(1) *Narrative of the United-States exploring expedition, by Capt. Ch. Wilkes, in* 1838-1842 (Philadelphie, 1845), t. III, p. 97.

(2) J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Paris, Duchesne, 1768, in-4°), pl. IV. Ce même chant est rectifié par P. Kalen, *Reis door Noord-Amerika* (Utrecht, 1772, in-4°) pl. 7.

(3) *Canadian Airs, collected by Lieutenant Back R. N., during the late Arctic Expedition under Captain Franklin*, etc. *London, J. Power*, 1823, in-4°. Ces airs sont dénaturés par un professeur de musique nommé *Édouard Knight jeune*, qui y a ajouté des ritournelles et un accompagnement de piano.

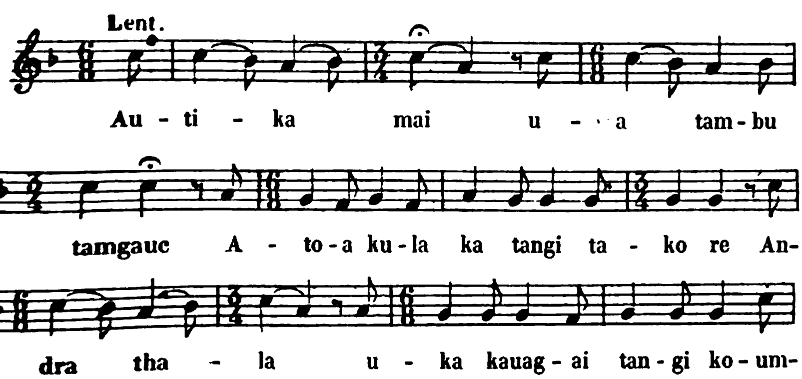


Suivant le *Novus Orbis* de Jean de Laet (1), les Souriquois, habitants primitifs du Canada, chantaient à une fête nommée *Tabaya* (à l'époque de la prise de possession de cette contrée par Jacques Cartier, au nom de François Ier, roi de France, en 1537), un cantique dont voici le chant :
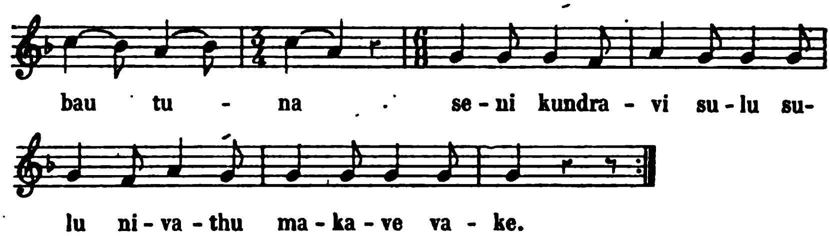


Le mot *alleluya*, qui se trouve dans ce chant, a fait croire à De Laet que ces Souriquois étaient Hébreux. Quelques auteurs ont donné la même origine à la race *finnoise*.

Chant des naturels (*noirs*) *de l'île de Fidji, dans l'archipel de ce nom* (2).
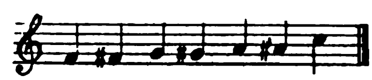


(1) P. 53, ed. Amstel., 1633.
(2) *Narrative of the United-States exploring expedition, by Capt. Wilkes*, t. III, p. 245.



Les habitants de l'île de Tongatabou, autrefois île d'Amsterdam (Polynésie), la plus grande de l'archipel de ***Tonga***, appelé par Cook ***Archipel des Amis***, ont une flûte syrinx composée de huit tuyaux, disposés dans un ordre singulier, qui fait produire le même son par deux tuyaux, et qui ne classe pas les sons selon leur position naturelle dans l'ordre des intonations. La succession des sons de cette syrinx est celle-ci :
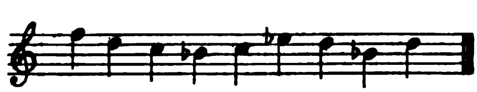
 (1)

Si ces notes étaient rangées dans leur ordre chromatique, elles donneraient cette suite :



En examinant ce qui a pu déterminer les habitants de l'île de Tongatabou à changer cet ordre et à doubler un des sons de leur flûte, il paraît plus que probable que la suite de sons produits par cet instrument n'est autre chose qu'un chant de ces insulaires noté par la succession des tuyaux, depuis le premier jusqu'au huitième.
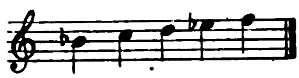
Deux autres flûtes des îles du même archipel, rapportées en 1774, par le capitaine Fourneaux, et décrites par Sir Joshué Steele (2), confirment cette conjecture. La première est composée de neuf tuyaux, dont les intonations se suivent dans cet ordre :



(1) La description de cette syrinx se trouve dans les *Philosophical Transactions* de la Société royale de Londres, t. 65 (1775).

(2) La description de cet instrument par Sir Joshué Steele est dans l'*Abrégé des Transactions philosophiques*, traduit par Gibelin et Millin de Grandmaisons; Paris, 1790 ; t. II, p. 303-304, et planche 1.

Comme on le voit, cette syrinx est diatonique : quoiqu'elle soit formée de neuf tuyaux, elle ne produit que cinq sons, le *ré* étant répété trois fois, l'*ut* deux fois, et le *si* bémol également deux fois, ce qui n'a pu être imaginé que dans le dessein de faire entendre une mélodie du pays, en faisant passer sous le souffle du musicien depuis le tuyau 1 de la flûte jusqu'au tuyau 9. En réalité, l'échelle de cet instrument est celle-ci :



Pour faire comprendre au lecteur le système de construction d'un instrument de cette espèce, je crois devoir lui en présenter la figure :

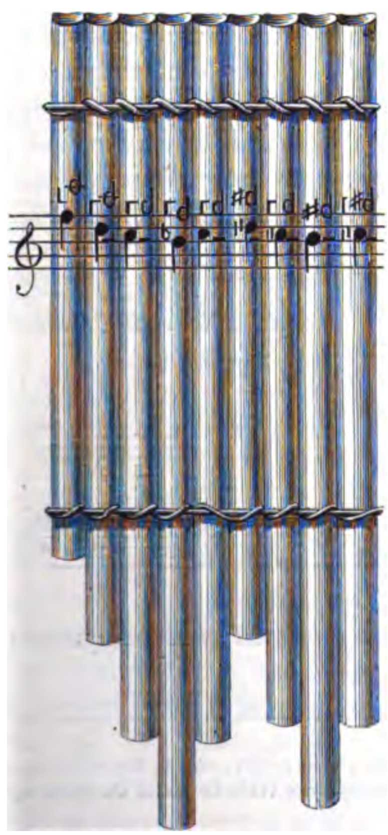
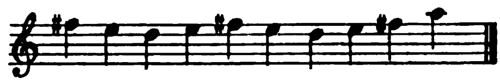


Fig. 1.

L'autre syrinx, décrite par Steele, fournit une démonstration plus évidente encore de la destination de ces instruments, car elle a dix trous qui ne fournissent que quatre notes différentes. La suite des sons produits par les dix tuyaux est celle-ci :



(1)
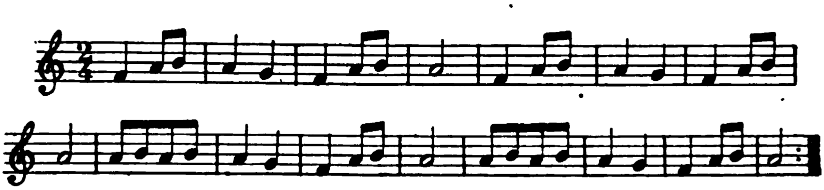
Son échelle se borne donc à ces notes :



La conception de pareils instruments est une indication positive de la faible organisation musicale des populations océaniennes, par lesquelles l'arrangement des sons, contenus dans des chants si bornés, ne peut être retrouvé, ni exécuté, à moins d'être fixé par l'ordre même des tuyaux, de telle sorte que le sauvage qui joue la syrinx n'ait qu'à la faire passer sous ses lèvres, depuis le premier tuyau jusqu'au dernier. Une disposition semblable se trouve dans un instrument des nègres du Congo.

Chant dansé de la Nouvelle-Calédonie (2).

Population brune.
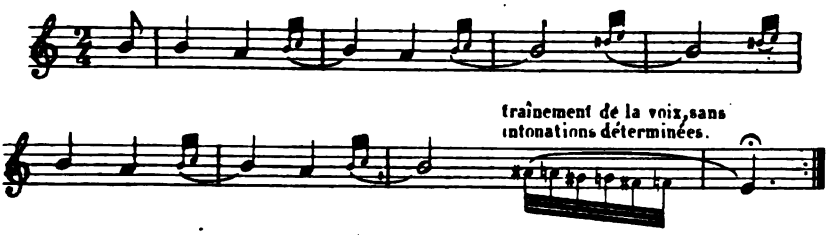


Cette même forme de chant se répète quatre-vingts et même cent fois.

---

(1) *Abr. des Trans. phil.*, t. II, p. 305, où l'on trouve le rapport fait par Steele, à la Société royale de Londres, le 22 février 1775. Ce savant n'a rien compris au système de construction de ces flûtes.
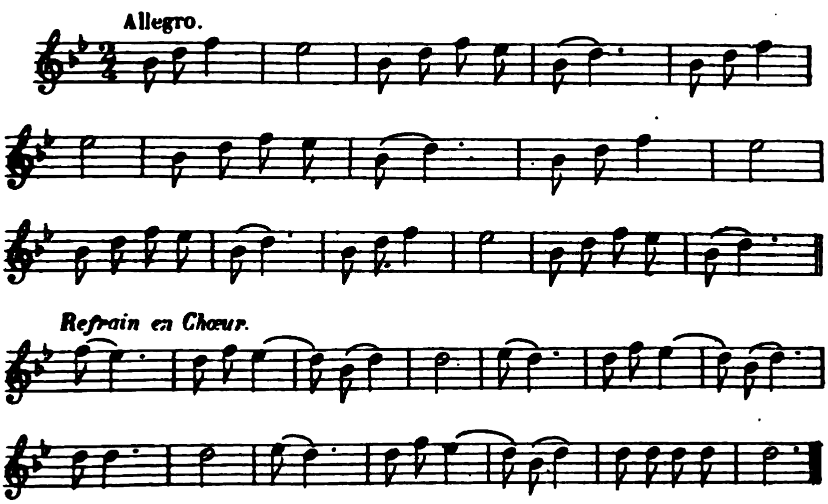
(2) Albemaale, *Nieuwe reyse door Caracasland*, pl. 2, et *Voyages du capitaine Cook*, t. II.

Chant des sauvages de la terre d'Arnheim (Polynésie) (1).



Dans les ornements de ce chant se manifeste un cas tout exceptionnel. Peut-être indiquent-ils une communication fortuite et ancienne avec une race d'organisation supérieure.
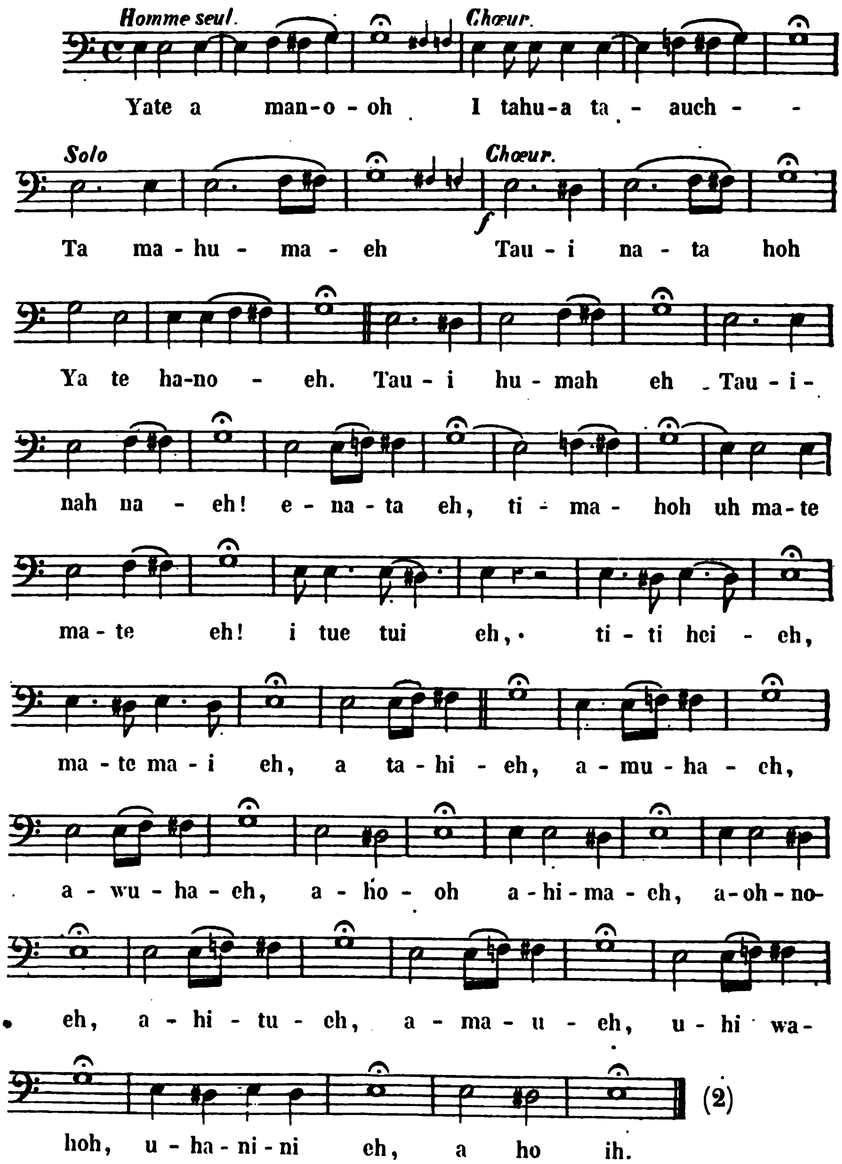
Chant des habitants des îles Mariannes (Polynésie) (2).



Bien que ce chant s'étende à l'intervalle de quinte, on n'y voit que quatre sons employés. L'absence du cinquième son et la forme du chant rendent plus que vraisemblable une communication ancienne des Malais avec les insulaires des îles Mariannes, ainsi que cela sera établi plus loin.

(1) *Narrative of the United-States exploring expedition, by Capt. Wilkes*, t. III, p. 397.
(2) *Ibid.*

Chant des naturels des îles Marquises (Polynésie) (1).



(1) *Allgemeine musikalische Zeitung* (1805, 7ᵉ an., n° 17).

(2) Le sens des paroles de ce chant est celui-ci : « Où est cette lumière ? — Dans l'île Chris-

Cinq sons déterminés sont contenus dans l'espace d'une quarte diminuée pour former ce chant, si monotone par ses intonations, quoique varié dans son rhythme. La nature chromatique de ces intonations pourrait peut-être conduire à supposer que les habitants des îles Marquises ont une origine différente de celle des autres populations des nombreux archipels de l'Océanie, si, comme toutes les peuplades de l'immense étendue de cette partie du monde, ils n'étaient pas anthropophages. Ils sont entièrement nus et horriblement tatoués sur le corps et sur toute la face; leur peau n'est pas noire, mais olivâtre; leur crâne est moins déprimé que celui des nègres, et leur chevelure n'est pas laineuse.

Chant des insulaires de la Nouvelle-Zélande (*Polynésie*) (1).



Autre chant de la Nouvelle-Zélande (2).



Ces chants recommencent, sans interruption, cinquante fois et même davantage. La fin du deuxième n'est qu'un traînement de la voix, sans intonations déterminées.
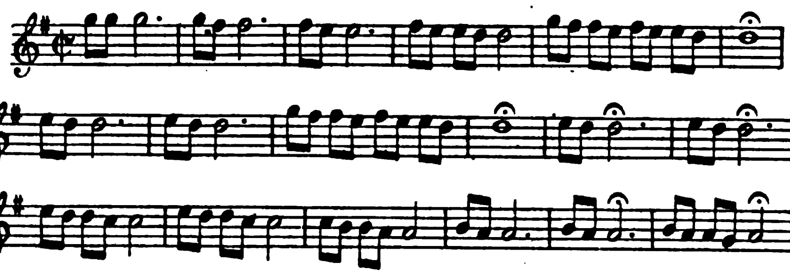
Les Papous, race primitive de l'Australie, connue autrefois sous le nom de *Nouvelle-Hollande*, sont, par leur conformation cérébrale, placés à l'un des degrés les plus bas de l'espèce humaine; mais leurs fréquentes relations avec les Malais, qui se sont établis sur ce continent à une époque inconnue, ont modifié leur capacité musicale, et leur ont donné une échelle de sons plus étendue que celle dont ils du-

« tine. — Pourquoi ce feu? — Pour rôtir les prisonniers et les morts. — Faisons aussi du feu! « — Nous avons du feu! Nous allons rôtir notre ennemi! Nous l'avons! — Il voulait fuir; « maintenant il est mort! — Sa sœur pleure; ses parents pleurent; ses filles pleurent! — Pre- « mier, deuxième...... dixième jour! » (on compte les jours pendant lesquels dureront le festin et les danses). « Le chant est fini! » Les habitants de ces îles se font une guerre à outrance et dévorent les prisonniers et les morts!

(1) *Narrative of the United-States exploring expedition*, t. III, p. 383.

(2) *Ibid.*
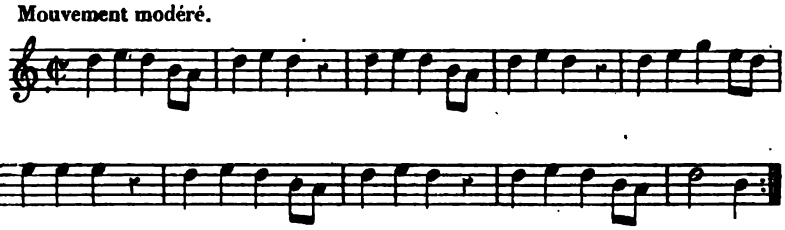
rent faire usage à leur origine. On en peut juger par ce chant qui a été recueilli chez eux au commencement du dix-neuvième siècle (1).



L'influence des Malais (autre race dont il sera parlé plus loin) sur les Papous de la Nouvelle-Guinée (Papouasie), en ce qui concerne le sentiment de la musique, est encore plus remarquable pour quiconque se livre à l'étude des origines de cet art; car, ainsi que les Malais et toute une grande race jaune dont la musique sera étudiée dans le cours de cet ouvrage, ces Papous n'ont pas l'intervalle du demi-ton dans les successions des sons déterminés. Partout où se présente l'emploi naturel de ce demi-ton, le chant fait un saut de tierce. En voici des exemples :

Chant des Papous de la Nouvelle-Guinée (2).

Mouvement modéré.



Ici le nombre des sons s'élève à cinq, mais la monotonie de la forme est toujours le signe caractéristique de l'infertilité de l'imagination chez ces races inférieures.

Si la conception des rapports d'intonation ne dépasse pas en général

---

(1) *Voyage de découvertes aux terres australes, fait par ordre du gouvernement français, pendant les années* 1800-1804, 2e édition (Paris, 1824).

(2) *Voyage de découvertes aux terres australes, etc.* (atlas).

quatre sons chez les nations sauvages, et si la monotonie des formes de leurs mélodies prouve jusqu'à l'évidence les bornes étroites de leur imagination musicale, on ne peut leur refuser un penchant très-prononcé pour le rhythme, car tous leurs chants ont une symétrie rhythmique saisissante. L'explication de ce phénomène se trouve dans la différence des facultés qui régissent la conception des rapports d'intonations diverses et le sentiment du rhythme. La conscience des rapports de tonalité est à la fois sentimentale et intellectuelle, tandis que le sentiment rhythmique n'est originairement qu'instinctif, car la plupart des mammifères l'éprouvent. Chez les nations civilisées, on remarque que les personnes les moins initiées à la musique par leur éducation et leurs habitudes, subissent les entraînements du rhythme, lors même qu'ils restent insensibles aux beautés de la mélodie, ainsi qu'aux combinaisons harmoniques et sonores. Nous trouvons un exemple de la puissance du rhythme chez une des populations de la Polynésie, au moment où le grand explorateur Cook fit la découverte de cet archipel. La mieux douée de ces populations, soit par la conformation extérieure (1), soit par l'intelligence, soit enfin par la douceur du climat et la fertilité du sol, fut celle de l'île d'Otahiti. Les habitants de cette île fortunée, mélange évident du sang de plusieurs races déjà croisées, et chez lesquels l'élément malais était dominant, savaient construire de bonnes habitations, tisser des étoffes, fabriquer les ustensiles, armes et instruments à leur usage, et, bien que le sens moral leur manquât, que les hommes y fussent enclins au vol, qu'ils sacrifiassent des victimes humaines à leur dieu, et que les femmes, étrangères à tout sentiment de pudeur, s'y prostituassent au premier venu, ils mettaient des idées poétiques dans leurs discours et jusque dans leurs divertissements. Le capitaine Cook parle beaucoup de leur musique; malheureusement il n'y avait sur ses vaisseaux aucune personne qui eût la connaissance de cet art, en sorte qu'il n'a laissé aucun spécimen du chant de ce peuple; mais il nous fournit les renseignements qui suivent :

---

(1) Les naturels de l'île d'Otahiti ne sont pas noirs; leur teint est olivâtre; leur taille est au-dessus de la moyenne; ils sont forts et bien faits; leur crâne est moins comprimé que celui des nègres; leurs femmes ont de la beauté, surtout dans la période de quinze à vingt ans. Au moment de la découverte de l'île, les mœurs des jeunes filles étaient excessivement dissolues; leurs danses étaient lascives, et les paroles de leurs chants obscènes.

« Tootahah (un des chefs d'Otahiti) nous donna un essai de la « musique de son pays. Quatre personnes jouaient d'une flûte qui « n'avait que deux trous (non compris l'embouchure), et par consé- « quent ne pouvait former que quatre notes en demi-tons. Ils jouaient « de cet instrument à peu près comme on joue de la flûte traversière, « sauf que le musicien, au lieu de se servir de la bouche, soufflait « avec une narine dans un des trous, tandis qu'il bouchait l'autre « avec son pouce. Quatre autres personnes joignirent leurs voix aux « sons de ces instruments, en gardant fort bien la mesure; mais on « ne joua qu'un seul air pendant tout le concert (1). » Plus loin, Cook ajoute : « Les flûtes et les tambours sont les seuls instruments « de musique que les Otahitiens connaissent. Les flûtes sont faites « d'un bambou creux d'environ un pied de long, et, comme nous « l'avons déjà dit, elles n'ont que deux trous et par conséquent que « quatre notes, avec lesquelles ils ne semblent avoir composé jus- « qu'ici qu'un seul air (2) : ils appliquent à ces trous l'index de la « main gauche et le doigt du milieu de la droite.



Fig. 2.

« Le tambour est composé d'un tronc de bois de forme cylindrique, « creusé, solide à l'un des bouts et recouvert à l'autre avec la peau « d'un goulu de mer. Ils n'ont d'autres baguettes que leurs mains « et ne connaissent pas la manière d'accorder ensemble deux tam- « bours de tons différents. Ils ont un expédient pour mettre à l'u- « nisson deux flûtes qui jouent ensemble : ils prennent une feuille « qu'ils roulent et qu'ils appliquent à l'extrémité de la flûte la plus « courte; ils la raccourcissent ou l'allongent, comme on tire les tubes « des télescopes, jusqu'à ce qu'ils aient trouvé le ton qu'ils cherchent, « ce dont leur oreille paraît juger avec beaucoup de délicatesse. Ils « joignent leurs voix à ces instruments, et, comme je l'ai remarqué

(1) *Voyages autour du monde entrepris par ordre de Sa Majesté Britannique, etc.*, Paris, 1774 (1er voyage, t. II); traduction française.

(2) La monotonie de la forme fut cause vraisemblablement de l'opinion de Cook que les Otahitiens ne chantaient qu'un air. Au surplus, on a remarqué chez les peuples sauvages qu'ils recommencent le même chant sans interruption quelquefois pendant une heure; ce qui est aussi un signe caractéristique de la stérilité de leur imagination musicale.

« ailleurs, ils improvisent (les paroles) en chantant. Ils appellent « *pchai* ou chanson chaque distique ou couplet : ces vers sont ordi-« nairement rimés; lorsqu'ils étaient prononcés par les naturels du « pays, nous y reconnaissions un mètre (1). »

Cette délicatesse dans le sentiment de la symétrie du rhythme, dont parle le célèbre navigateur, est en rapport avec l'état relativement avancé des insulaires d'Otahiti; elle prouve que les progrès dans cette partie de la musique sont plus faciles à faire qu'en ce qui concerne les rapports de tonalité des sons, puisque les chants de cette même population n'étaient composés que de quatre notes, dont les combinaisons étaient renfermées dans un seul air.

Ce qui vient d'être exposé sur la nature de la musique chez les populations sauvages est pour nous un enseignement suffisant de ce qu'elle fut chez les races analogues, dans l'âge de pierre. D'après les chants de ces peuples polynésiens qui ont été mis sous les yeux du lecteur, il est permis d'affirmer que les races primitives n'ont eu également que trois ou quatre sons dans leur échelle tonale. Des découvertes très-récentes viennent même confirmer victorieusement nos conjectures à ce sujet, car elles ont mis entre nos mains les plus anciens instruments de musique qui aient jamais existé. Le premier de ces monuments si remarquables a été trouvé dans un *dolmen* ou tombeau des environs de Poitiers : c'est une flûte ébauchée dans un fragment de bois de cerf. Le dolmen où se trouvait cette flûte contenait des armes et autres ustensiles de pierre. M. le docteur Camus, de Paris, à qui M. Lartet a communiqué cette précieuse relique, a bien voulu le faire mouler pour moi, et d'après le plâtre qu'il m'a envoyé, j'ai fait faire le dessin qu'on voit ici sous deux aspects.

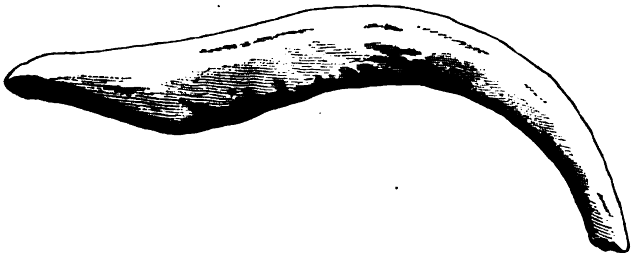


Fig. 3.

(1) *Voyages autour du monde, etc.*

Le sifflet de l'embouchure de cette flûte, dont le biseau est bien fait, est l'indication positive d'une expérience acquise de certains faits acoustiques, et d'une habileté déjà avancée dans l'art de reproduire ces phénomènes. Les trous sont placés à des distances égales qui auraient fait entendre quatre sons diatoniques, si la flûte eût été achevée, à savoir, le son le plus bas avec tous les trous bouchés, et trois sons ascendants, en débouchant successivement les trois trous.



Fig. 4.

Bien que ce précieux monument appartienne incontestablement à l'âge de pierre, il est, selon toute vraisemblance, des derniers temps de cet âge, car les *dolmens* ou tombeaux, dans un desquels il a été trouvé, appartiennent à l'état social le plus avancé de ce même âge (1).

Un autre flûte à bec, qualifiée de *sifflet*, est plus intéressante encore, ayant été trouvée par M. Lartet dans une couche où se trouvaient des débris d'animaux appartenant à des races éteintes. Cette flûte est faite d'un os métatarsien de renne. Ces circonstances sont les signes non équivoques de l'époque antéhistorique exclusivement reculée à laquelle appartient cet organe sonore.

Si l'on songe à ce qu'il a fallu d'intelligence et d'observation pour imaginer l'embouchure de ces flûtes, ou le sifflet, et pour avoir compris que le souffle, en se heurtant sur le biseau, devait faire ré-

(1) M. Worsaue, antiquaire danois très-distingué, a fait remarquer que les dolmens ne se trouvant pas chez les Finlandais, il faut en attribuer la construction à une autre race. D'autre part, M. Alexandre Bertrand, à qui l'on doit un judicieux travail sur cette classe de monuments, a montré que la distribution des dolmens en Europe est peu favorable à l'hypothèse qu'ils aient été élevés par les Celtes; ils doivent appartenir à une race qui, du littoral occidental de l'Europe, a remonté dans l'intérieur par les grands cours d'eau. Il est en effet à constater qu'on ne rencontre pas les monuments mégalithiques dans les contrées danubiennes que les Celtes ont occupées ou traversées avant de pénétrer en France, ni dans la Gaule Cisalpine, où ils émigrèrent plus tard. D'ailleurs M. Ad. Pictet, dans ses études comparatives sur les langues indo-européennes, a fait voir que les populations issues des souches aryenne et iranienne, dont la race parlait la langue celtique lorsqu'elle pénétra en Europe, connaissaient déjà les métaux. Les dolmens de l'âge de pierre doivent conséquemment avoir été l'ouvrage d'une population antérieure que les Celtes ont anéantie ou subjuguée, en s'amalgamant avec elle. C'est à cette race qu'appartient vraisemblablement la flûte à trois trous trouvée dans le dolmen des environs de Poitiers.

sonner la colonne d'air d'un tube, puis pour imaginer que des trous ouverts sur ce tube, à de certaines distances l'un de l'autre et mis en communication avec l'air résonnant du tuyau, pouvait former des intonations différentes, on ne pourra douter que les hommes capables de tels efforts d'esprit, dans l'enfance du genre humain, n'aient eu une organisation supérieure à celle des sauvages habitants de la grotte de Chauvaux (Voy. la note A), et qu'ils ne soient de la même race que ceux dont on a vu les dessins, les sculptures et les ornements, à l'Exposition universelle de 1867.

§ IV.

Si nous quittons l'Océanie pour passer en Afrique, nous y trouvons la race nègre ou éthiopienne, dont la peau est d'un noir plus ou moins foncé. Ce trait caractéristique n'est pas le seul par lequel cette race se distingue de la race blanche, car elle a l'angle facial aigu, le crâne comprimé, le front déprimé, le nez épaté, les pommettes saillantes, les lèvres épaisses et les cheveux laineux. Les physiologistes ont d'ailleurs reconnu que le bassin, chez les individus de cette race, présente certains caractères d'animalité qui les rapprochent de la brute (1).

La race des nègres occupe une des cinq grandes régions de l'Afrique. Divisée en un grand nombre de royaumes et d'empires soumis à des despotes, la Nigritie compte parmi ses principales populations les Yolofs, les Mandingues et les Foulahs dans la Sénégambie; les Achantis, les Dagoumbas et les Fantis dans la Guinée; l'empire de Bournou et les habitants du Congo dans l'Afrique centrale; dans l'orientale les Gallas, oppresseurs actuels de l'Abyssinie, et les habitants du Monomotapa. Dans l'Afrique australe, on compte les Boschimens, famille abrutie et méchante, les Hottentots, reconnus pour les plus laids de tous les nègres, et les Cafres, dont le crâne est dans de meilleures conditions physiologiques, et dont la peau est plutôt brune que noire.

---

(1) M. Prichard, *Histoire naturelle de l'homme*, traduite de l'anglais par le docteur Roulin, t. I, p. 167-170.

Soumis, comme toute l'espèce humaine, aux lois de la conformation cérébrale, les nègres, livrés au développement de leurs propres facultés, dans la partie de l'Afrique qu'ils occupent et particulièrement au centre, se montrent inférieurs en intelligence aux deux autres grandes races dont l'histoire de la musique est l'objet principal de ce livre. Condamnés à une perpétuelle enfance sociale, ils sont aujourd'hui dans la situation où ils durent se trouver il y a quelques milliers d'années; car l'esclavage dans lequel végètent les trois quarts de la population ne leur permet pas d'en sortir. Cette race n'a ni histoire, ni littérature, ni arts qui méritent ce nom. On cite cependant quelques tribus qui, mieux douées que les autres, semblent se placer au-dessus, sinon par le sens moral, au moins par des dispositions plus industrieuses. Tels sont les Achantis et les Fantis, dont le sort est moins misérable. Le territoire qu'ils occupent est fertile et contient des mines qu'ils exploitent, bien qu'imparfaitement. Ils ont bâti des villes d'une certaine importance; leurs maisons sont commodes et bien construites; enfin, ils tissent et teignent les étoffes de coton dont ils sont vêtus.

Un nombre très-considérable de tribus, plus ou moins modifiées dans la couleur de la peau comme dans la conformation de la tête, se rencontre dans l'immense étendue de la Nigritie. On y trouve des familles noires comme le jais, d'autres dont la teinte est grisâtre, d'autres d'un brun rougeâtre comme le marron, et chacune de ces teintes se présente sous diverses nuances. De ces familles, la noire paraît la plus primitive; les autres ont été plus ou moins métisées par le contact des Berrebères, des Arabes, des Abyssins, et même des Européens.

Au point de vue moral, le nègre est au dernier degré de l'espèce humaine. Le capitaine Burton, Anglais d'une grande distinction d'esprit, qui a passé les années 1857 à 1859 dans l'Afrique orientale, et qui l'a traversée tout entière, dit des nègres, dont il a fait une étude approfondie : « La moralité, dans son acception la plus large, n'existe « pas chez les membres de ces peuplades : ils ignorent la bienfai- « sance...... Chez eux, la voix de la conscience ne se fait jamais en- « tendre; la seule émotion qu'ils éprouvent, lorsqu'ils ont commis « un meurtre, est la peur d'être hantés par le spectre du mort. Ils « volent avec l'assurance de l'individu qui fait bien. Dépravés à « l'excès, ils donnent à la débauche la plus grossière tous les mo-

« ments qu'ils ne passent pas à boire (1). » Les efforts des missionnaires anglais, pour instruire et moraliser ces populations, ont été infructueux, et les résultats de la dernière mission de Mombas ont été déplorables.

Suivant la loi de capacité musicale, basée sur la conformation du cerveau, la conception des rapports d'intonation des sons ne peut exister que dans les limites les plus étroites chez une race si peu favorisée de la nature. Ne nous étonnons donc pas de trouver le passage suivant dans la relation du voyage du capitaine Burton (2) : « Rien de plus mauvais que la musique de cette région. Admirable-« ment doués à l'égard du rhythme, les indigènes, dépourvus de « toute sensibilité d'oreille, trahissent leur impuissance musicale en « se montrant satisfaits des sons les plus monotones qu'ils ne cher-« chent ni à varier, ni à combiner entre eux. Ils manquent dans cet « art, comme en toute chose, du souffle créateur, du moindre esprit « d'initiative, et n'y font aucun progrès. Il est cependant impossible « de ne pas remarquer la joie que leur procure la musique. Le ca-« notier accompagne d'une chanson les mouvements de sa pagaie, « le porteur chante en marchant, la ménagère en écrasant son grain; « et le soir les villageois, assis autour du feu, répètent pendant des « heures, avec un plaisir toujours nouveau, les mêmes notes et les « mêmes paroles qui n'ont aucun sens. »

Dans un autre endroit, M. Burton dit encore : « Passionné pour la « musique, il (l'Africain) n'a su inventer que le sifflet : tous les ins-« truments dont il se sert lui viennent de l'étranger. Il adore le chant, « et n'a pas deviné la versification : il improvise quelques mots qui « n'ont pas plus de rime que de raison, et les répète à satiété sur un « mode traînant où chaque phrase se termine par un son fortement « nasal. Comme les Somalis, il a des airs spéciaux pour différentes cir-« constances, telles que la moisson, la chasse, ou la plainte. Dans ce « dernier cas surtout, la mélodie prend une forme particulière (3). »
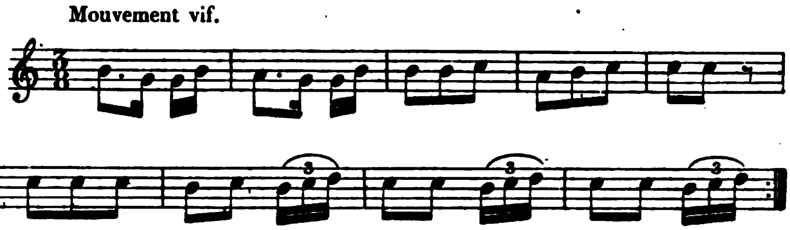
---

(1) *Voyage aux grands lacs de l'Afrique orientale*, par le capitaine Burton, traduit de l'anglais par Mme H. Loreau; Paris, Hachette, 1862, p. 639.

(2) *Ibid.*, p. 602.

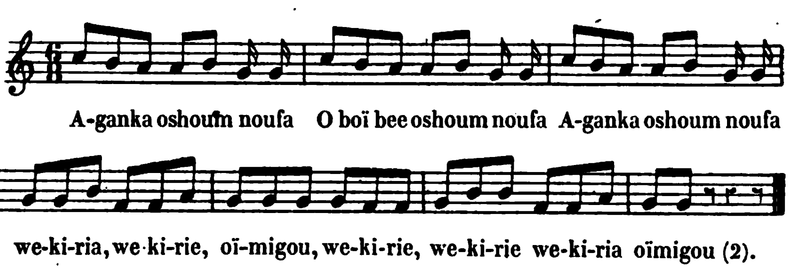
(3) *Ibid.*, p. 641. Suivant l'opinion plusieurs fois exprimée par M. de Gobineau (*Essai sur l'inégalité des races humaines*, livre II, ch. 1er et 3e), un des caractères de la race noire est une certaine disposition pour les arts; l'expérience démontre cependant qu'elle n'a réussi ni dans la peinture, ni dans l'architecture, ni dans la musique.

La supériorité d'organisation psychologique des Achantis et des Fantis sur les autres tribus de la Nigritie se manifeste dans leur musique, aussi bien que dans leur civilisation relative. Ainsi que leurs congénères de l'Afrique orientale, ils tiennent de l'étranger les instruments dont ils font usage; mais il y a entre eux cette différence que les Fantis et les Achantis en ont tiré la connaissance de quelques sons de plus, qu'ils se sont assimilés et dont ils ont conscience. Chez les Fantis, l'échelle musicale a cinq sons diatoniques; chez les Achantis, le nombre des sons s'élève à sept; mais les premiers ont un meilleur système tonal, car ils ne font pas entendre dans leurs chants deux sons en relation de quarte majeure qu'on remarque dans les mélodies des Achantis. La différence des chants de ces deux familles, sous ce rapport, est rendue sensible par les deux airs suivants (1) :

Air des Fantis.



Air des Achantis.



---

(1) *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee, with a statistical Account of that Kingdom, and geographical Notices of other parts of the interior of Africa, by T. E. Bowdich*, Londres, Murray, 1819. — Cf. *The Harmonicon, a journal of Music*, vol. III, p. 6, et vol. II, p. 197.

(2) Ces paroles signifient :
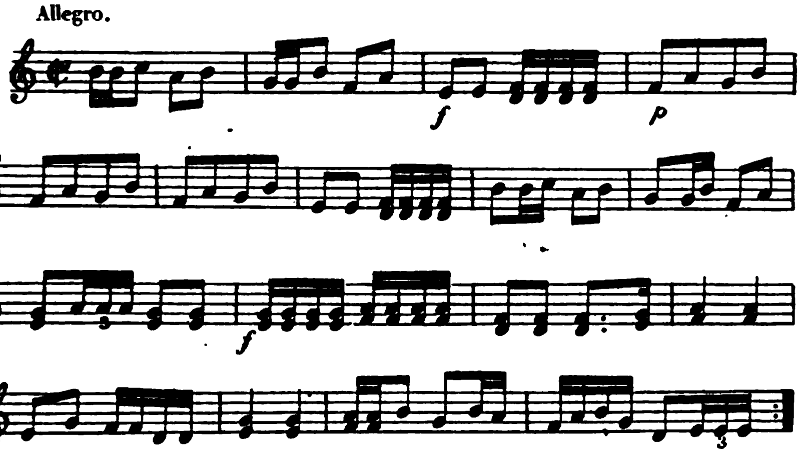
« L'orphelin crie la nuit,
« Oboïbée crie la nuit,
« L'orphelin crie la nuit :
« Donnez-moi quelque chose, } 2 fois.
« Je suis triste. » }

Un des instruments en usage dans la Nigritie est le *sanko* ou *sanjo*, dont l'origine est arabe. C'est un abrégé du *canon* qu'on trouve en Égypte et dans quelques parties de l'Arabie. Dans la Nigritie orientale, on donne à une variété de cet instrument le nom de *kinanda*. Le sanko est une boîte étroite creusée dans une planche d'une certaine épaisseur. La partie creuse de l'instrument est couverte avec une peau d'antilope ou d'alligator, qui en forme la table d'harmonie. Un chevalet, posé sur cette table, supporte huit cordes, lesquelles sont accordées de cette manière :



Les Achantis, instruits par quelque hasard de la résonnance de cet instrument, qui leur fit entendre des tierces, en remarquèrent l'effet harmonieux et, seuls entre tous les peuples de l'Orient, mirent cet effet en pratique dans les airs qu'ils jouent sur le sanko. Voici l'air le plus ancien de ces nègres, recueilli par M. Bowdich avec les passages harmonisés par eux (1) :

Allegro.
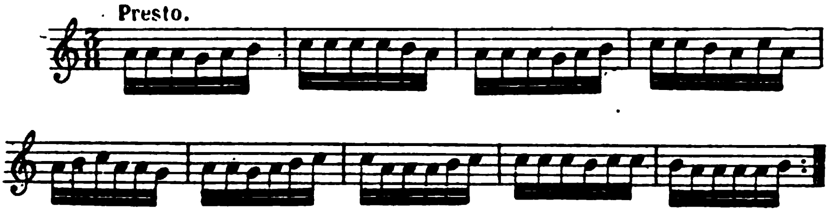


Au point de vue du but de la musique, chez les nations civilisées, cet air est sans doute mauvais et fort déplaisant, car ces suites de notes n'ont aucune signification, et le sentiment de la tonalité y est blessé

(1) *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee*, etc. — Cf. *The Harmonicon*, t. II, p. 197.

par les fausses relations de quartes majeures; cependant, lorsqu'on le compare aux chants des autres familles nègres, on est obligé d'y reconnaître une assez grande supériorité, d'un côté, par une plus grande étendue de l'échelle des sons, de l'autre, par l'harmonie des tierces, fait unique dans les contrées orientales, et, enfin, parce qu'on n'y trouve pas la monotonie de forme, si fatigante dans les chants des autres familles de la Nigritie, ainsi qu'on peut le voir dans le spécimen suivant (1).

Air des Mandingues.



Cependant les Mandingues, qui habitent dans l'Ouest de l'Afrique, sur les côtes de l'Océan, sont une des populations nègres les plus avancées dans la civilisation, à cause de leurs fréquentes relations avec les Européens et les Arabes. Ils sont à la fois cultivateurs, pasteurs, pêcheurs, et se servent avec adresse des armes à feu. Leur langue, douce et sonore, est celle du commerce sur toute la côte de l'Afrique occidentale. Ils ont une espèce de tympanon, originaire de l'Europe, qu'ils nomment *balafo*. Cet instrument se trouve aussi chez les autres tribus de la Sénégambie, contrée qui s'étend sur les mêmes côtes, ainsi que dans la Haute-Guinée. Il est vraisemblable que ce tympanon, dont le nombre de cordes varie, a été introduit dans cette partie de l'Afrique par les Portugais au commencement du dix-septième siècle, car il est accordé dans le mode diatonique de l'ancienne tonalité. J'en ai vu deux qui étaient accordés comme on le voit ici :

Balafo de Sénégambie.



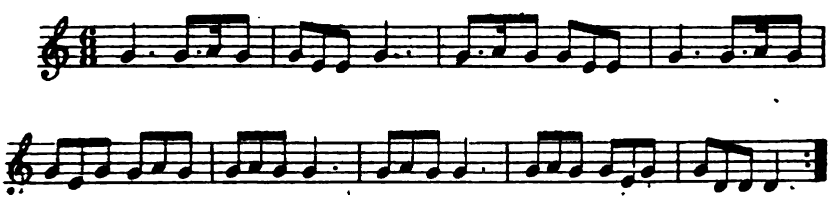
(1) H. Rooke, *Reize na de Kost van Africa*; Amsterdam, 1759.

Balafo des Mandingues.
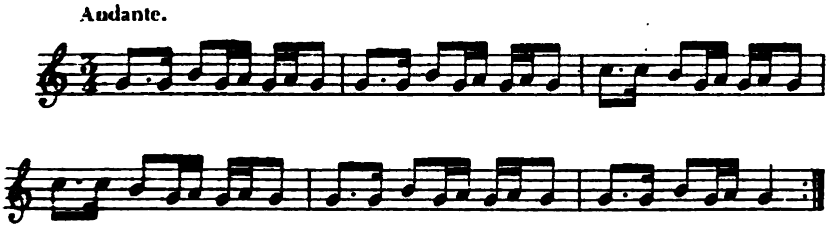


Le balafo est un instrument de même système que ceux auxquels on donne les noms de *sanko* et de *kinanda*, dans l'intérieur de l'Afrique méridionale; mais l'échelle de sons de ceux-ci est moins étendue, et le dernier est composé de lames de bois sonore. C'est un instrument originaire de l'Inde et de l'Indo-Chine. Bien qu'en possession de ces instruments, les Nègres n'en connaissent pas les ressources, et les voyageurs initiés à la musique n'ont jamais pu démêler un sens mélodique dans les sons qu'ils en tirent au hasard. La sonorité et le rhythme suffisent aux jouissances musicales de ces peuples.

Air des Foulahs (1).
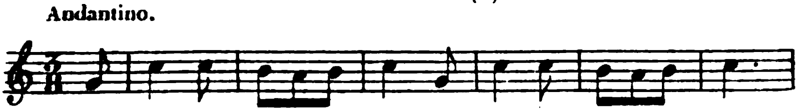


Chanson des Gallas.

Andante.
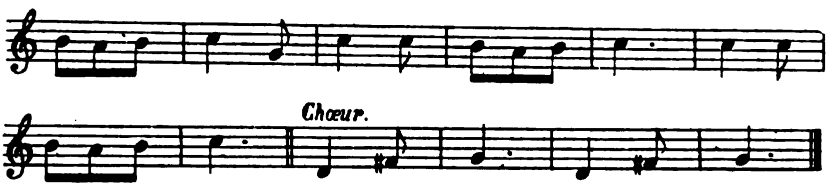


Air des Mallouas (2).

Andantino.
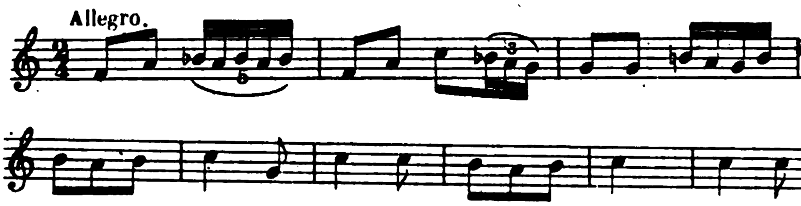


(1) *Ibid.*

(2) *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee*, etc., *by* T.-E. *Bowdich.*



Chanson d'Empoungoua (1).



Ce dernier air se joue sur un instrument appelé *inchambi,* sorte de mandoline qui paraît particulière à Empoungoua. Elle est grossièrement fabriquée avec cinq morceaux de bambou, auxquels sont attachées cinq cordes de fil de palmier. La sonorité en est très-faible.

Le capitaine Burton confirme le principe que j'ai posé, à savoir que le sentiment du rhythme est simplement instinctif, lorsqu'il dit que les nègres sont bien doués à l'égard du rhythme, et dépourvus de toute sensibilité d'oreille en ce qui concerne les rapports d'intonations des sons (2). Suivant l'erreur commune, il attribue à l'oreille des fonctions qui se font dans le cerveau, car l'oreille n'est qu'un organe de perception; toutefois il n'en constate pas moins l'incapacité d'appréciation des rapports des sons chez les nègres, au-delà des combinaisons les plus élémentaires. En général leurs chants ne sont composés que de quatre sons : ceux qui en ont un plus grand nombre se font entendre sur des instruments introduits en Afrique par les Arabes.

La répétition des mêmes sons et des mêmes combinaisons de ceux-ci, dont la durée est quelquefois de plus d'une heure, est également un signe caractéristique du peu de portée des facultés musicales de cette race. On a vu précédemment que les mêmes faits se présentent sans exception chez les populations sauvages qui, pour la plupart, présentent, à l'examen de la tête, des conformations peu

(1) *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee.*
(2) *Voyage aux grands lacs de l'Afrique orientale,* p. 639.

favorables à l'intelligence intuitive ainsi qu'au progrès, au-delà de certaines limites plus ou moins étroites.

Les combinaisons du petit nombre de sons dont les sauvages de l'Océanie et les nègres ont conscience ne présentent jamais un sens mélodique proprement dit; ce ne sont que des successions de sons faites au hasard, dont la seule signification se trouve dans un rhythme élémentaire de temps. Le rhythme supérieur de la régularité de nombre dans les mesures, pour la formation des phrases; la symétrie de celles-ci dans la période, d'où résulte le rhythme périodique; enfin, la correspondance des périodes, qui complète la mélodie, tout cela leur est inconnu; ils y sont même insensibles lorsqu'ils entendent les chants arabes ou européens. Cependant les navigateurs auxquels on doit la découverte du nouveau monde de l'Océanie, ainsi que les hardis explorateurs de l'intérieur de l'Afrique, constatent la vivacité du plaisir que fait éprouver aux populations de ces contrées leur musique rudimentaire. Les élans d'enthousiasme que nous inspirent les œuvres les plus belles de nos plus illustres maîtres n'égalent pas les transports de l'Africain pour ses monotones successions de sons, dépourvues de toute apparence d'art. Le rhythme matériel du tambour est pour lui la jouissance la plus vive, surtout quand il marque l'invitation à la danse.

Tambours de la danse des nègres.



Fig. 5.

Les nègres ont des tambours de diverses formes : le plus grand est le *ngoma-kou,* formé d'une bille de bois tendre creusée, laquelle est terminée par un cylindre qui lui sert de pied et qui est planté dans le sol. Haut d'un mètre à un mètre et demi, le *ngoma-kou* a une circonférence d'un à deux mètres : un filet formé de grosses cordes de lianes environne ce tambour. Un parchemin grossier, fabriqué de peau de veau, est tendu à la partie supérieure; le fond est couvert d'une peau brute, appliquée lorsqu'elle est fraîche, et qu'on fait sécher en l'exposant au feu. Ce tambour, dont on voit ici la forme, est frappé par les poings, ou par de grossières baguettes.

Figure du ngoma-kou, tambour des nègres.



Fig. 6.

Diverses variétés de tambours appartiennent spécialement à certains royaumes ou provinces de la Nigritie : un des plus singuliers est le *timbrel* ou *tabret*, d'une longueur d'environ trente centimètres et que recouvre une peau d'iguane : il a la forme d'un sablier. Ce tambour est semblable au *darâboukkeh* des Arabes, et, comme celui-ci, il se tient sous le bras gauche; il se bat avec les doigts de la main droite. Les nègres ont aussi des espèces de timbales, lesquelles consistent en grosses gourdes, qui rendent des sons lorsqu'elles sont frappées avec des baguettes.

Parmi les instruments de musique des nègres, dont la plupart sont originaires de Madagascar (1) ou ont été importés par les Arabes, on remarque, dans la catégorie des instruments à cordes, outre le *sanko*, dont on a vu la description précédemment, une variété plus grande appelée *kinanda;* sa forme est une boîte longue de trente-trois centimètres sur douze ou quinze de largeur et cinq de profondeur. Cette boîte est creusée dans une planche et conséquemment d'une seule pièce. Onze ou douze cordes sont tendues sur l'espace creux. On pose l'instrument sur les genoux et les cordes sont pincées avec les deux mains. Cet instrument

(1) *Voyage aux grands lacs de l'Afrique orientale,* par le capitaine Burton, p. 602.

diffère du sanko en ce qu'il n'a pas de table d'harmonie : de là résulte sa faible sonorité.

Analogue au *rebâb* des Arabes, le *zézé* ou *banjo* est composé d'une courge ouverte par le bas. A sa partie supérieure est attaché un fragment de gourde triangulaire fendu dans sa longueur, pour recevoir le manche qui se projette à angle droit. La longueur de ce manche, fait d'un bois léger, est de cinquante à soixante centimètres. Trois touches, formées chacune de trois entailles, divisent le manche, et une seule corde, en fibre de raphia, est placée au-dessus, s'attache à la tête du manche et passe sur un chevalet formé d'une plume courbée qu'on élève ou qu'on abaisse pour avoir des sons plus aigus ou plus graves. Cette corde se modifie dans ses intonations par les doigts qui l'appuient sur les touches ou dans les intervalles : elle peut produire, dans ces limites, six intonations différentes. Quelquefois une deuxième corde est attachée à côté du manche et accompagne l'autre en bourdon (fig. 7).

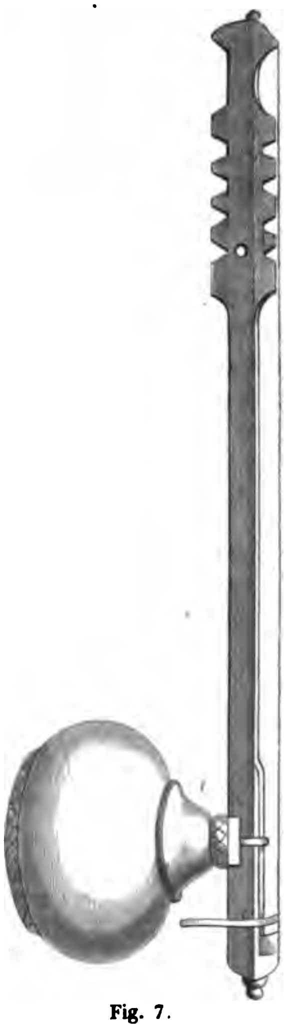


Fig. 7.

Les instruments à vent sont 1° le *naï*, flûte arabe composée d'un seul tuyau de roseau percé de six trous d'un côté, et d'un septième trou placé du côté opposé : on joue cet instrument avec une embouchure en forme de bocal, qui s'adapte à l'extrémité supérieure du tube (*voy.* fig. 8). 2° Le *d'hété* ou *kidété*, petite flûte à bec faite d'une tige de sorgho, et percée de quatre trous à son extrémité. La sonorité de cet instrument est faible, mais assez agréable. 3° Le *sangé*, petite gourde percée d'un grand nombre de trous et traversée par un petit tube; on souffle par une des ouvertures, en appliquant les doigts sur quelques autres, et l'on obtient des sons aigus assez semblables à ceux de l'ancien fifre militaire (*voy.* fig. 9). Il y a aussi un instrument de la Nigritie appelé *zanzé*, qui est d'espèce dif-

férente : il est composé d'une caisse en bois sur laquelle sont implantées des tiges en bois ou en roseau, qu'on fait vibrer en les frap-



Fig. 8.

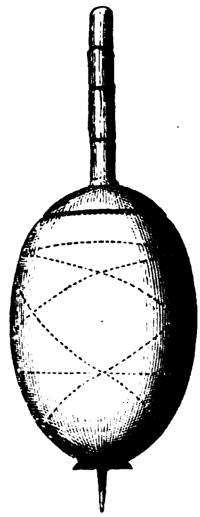


Fig. 9.

pant avec une baguette. Le nombre de ces tiges sonores est aussi variable que leur accord. Dans le Congo, le *zanzé* s'appelle *vissandtschi*. Il est aussi connu sous d'autres noms en diverses parties de l'Afrique. 4° Le *barghoumi*, corne d'oryx ou de coudou, percée, à six ou huit centimètres de la pointe, d'une entaille longitudinale qui sert d'embouchure. On en tire quelques sons qui, de loin, ont de l'analogie avec le cor européen (*voy*. fig. 10).

Figures des instruments de musique des Gallas.

Les nègres Gallas, qui avoisinent le cours du Nil, sont plus avancés ou moins grossiers que les autres populations de l'intérieur de l'Afrique. Le capitaine Speke, qui a passé plus de deux ans chez ces Gallas dans son voyage aux sources du Nil (1860-1862), parle de leurs concerts comme étant moins barbares que ceux des autres nègres. Une gravure de son livre représente un de ces concerts à la cour du

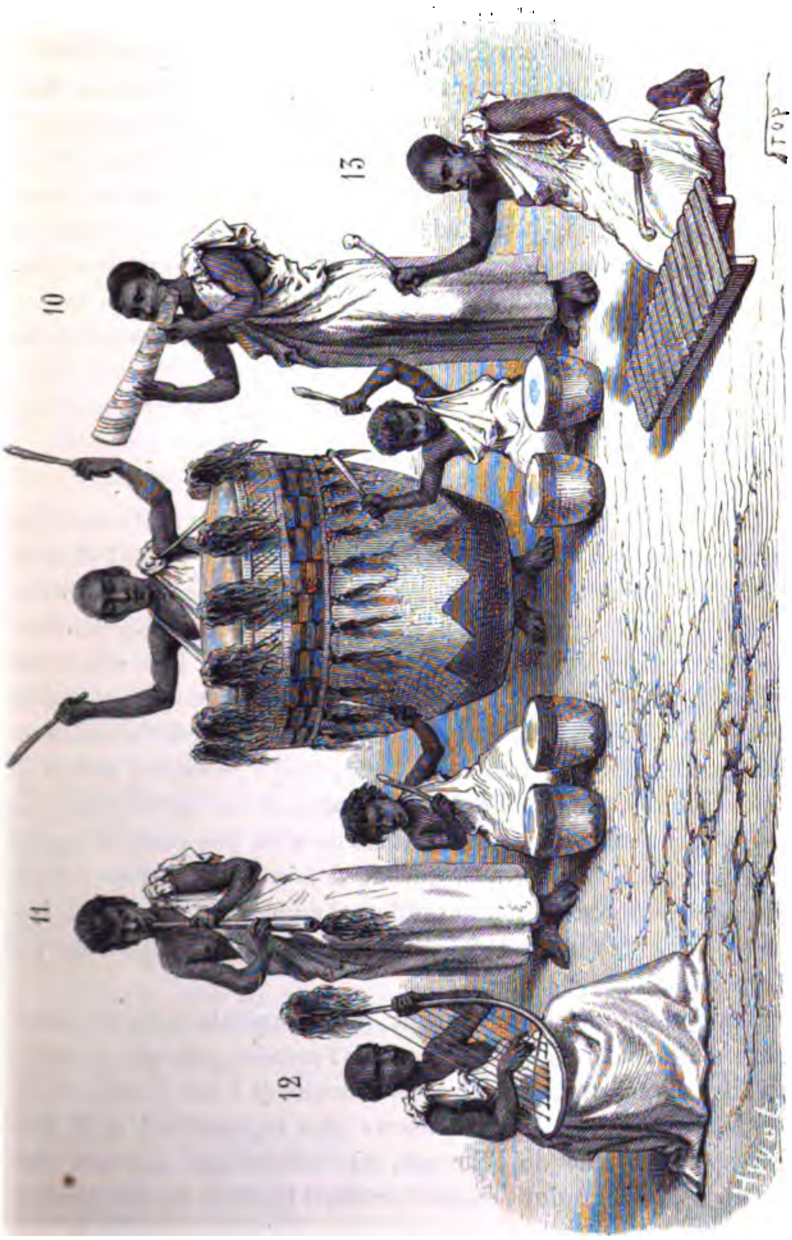


Fig. 10, 11, 12, 13.

Karagoué : on y voit un joueur de flûte à bec assez semblable au *d'hété*, mais plus grande (*voy.* fig. 11); un autre musicien joue du *barghoumi*, et un troisième frappe avec deux baguettes un énorme tambour; deux enfants frappent aussi quatre petites timbales. Mais les instruments les plus intéressants de ce concert sont une harpe à sept cordes dont la base se pose sur les genoux de l'exécutant (*voy.* fig. 12), et une sorte de tympanon ou de *sticcado*, composé de quinze lames de bois sonore, placées horizontalement sur une espèce de châssis, et qu'on fait résonner en les frappant avec des baguettes (*voy.* fig. 13). La forme de la harpe a beaucoup de ressemblance avec le même instrument représenté sur les monuments de la haute Égypte.

§ V.

On vient de voir ce que peut être la musique chez les races sauvages et chez les peuples dont l'organisation physiologique retient dans un cercle étroit l'action de l'intelligence : il est plus que vraisemblable qu'il en fut de même pour les races dont la conformation fut identique, aux premiers temps de la création de l'homme. Mais s'il est des races chez lesquelles le progrès s'arrête après les premiers pas dans la civilisation, il y en eut d'autres dont les traces ont été récemment retrouvées dans les entrailles de la terre, et qui, dans les débris de leurs productions, ont laissé des témoignages d'une intelligence plus développée, à l'examen desquels le doute n'est pas permis sur les facultés progressives dont elles furent douées. Tels furent, à une époque antérieure de plusieurs milliers d'années aux traditions historiques, les habitants des cavernes du Périgord explorées par MM. Lartet et Christy (1).

Ainsi qu'il a été dit précédemment, une température froide devait être alors celle de la région avoisinant les Pyrénées, puisque le renne, qui vivait dans la même contrée et fournissait à ses habitants des moyens de subsistance, ne se trouve plus aujourd'hui qu'à l'extrémité septentrionale de l'Europe, où le froid est excessif. Une longue série de siècles dut s'écouler pendant laquelle la température

(1) Voyez à ce sujet le § III.

passa par degrés du froid le plus intense à la chaleur du climat actuel de la France méridionale. Ce fut sans doute dans une progression semblable que le renne disparut des mêmes provinces pour chercher d'autres climats plus convenables à sa nature. La raison permet de supposer que la retraite de ce précieux animal entraîna à sa suite la race humaine dont il était la ressource nécessaire; et si cette migration collective s'est continuée jusqu'à l'extrémité nord de l'Europe, on en pourrait conclure que la population actuelle de la Finlande descend de cette race primitive. Il ne faut pas se dissimuler pourtant qu'il y a contre cette hypothèse, présentée ici pour la première fois, un assez grand nombre d'opinions contraires. On croit que les Finlandais sont les anciens Finnois ou *Fenni* de Tacite (1) : l'opinion la plus répandue aujourd'hui les fait venir des monts Ourals, chaîne de montagnes qui s'étend de l'océan Glacial à la mer Caspienne et sépare l'Europe de l'Asie (2). Une opinion contraire les confond avec les Huns et trouve leur berceau à la Chine (3), et par cela même on les a fait congénères des Turcs et des Magyars ou Hongrois. D'autres leur ont donné pour origine les tribus d'Israël emmenées de Samarie en Assyrie (4); enfin, on a confondu les Finnois avec les *Jotes* ou *Jutes* (5), opinion plus probable, en ce qu'elle place les Finnois dans la *Jotlande*, qui, plus tard, prit d'eux le nom de *Finlande*. « D'où venaient « ces Jotes? demande un écrivain moderne (6). Cette question resterait « encore à résoudre. » Eh! quelle est la question d'histoire primitive qui soit résolue? Il n'y a, il ne peut y avoir dans les recherches sur ces choses profondément obscures que des conjectures, des hypothèses plus ou moins probables. Au reste les historiens du nord ne reculent pas devant la question posée par cet écrivain; l'un d'eux, s'appuyant sur ces vers d'une Saga, où la prophétesse Vala dit dans ses visions :

Je me souviens des Jotes nés au commencement :
Eux, jadis, ils m'ont enseignée (7),

---

(1) *Germania*, 46.
(2) Klaproth, *Asia polyglotta*, p. 183.
(3) Deguignes, *Histoire générale des Huns*, tome I. part. II, p. 213, 218, 225.
(4) Aretopolitanus, *Dissertatio de origine et religione Fennorum. Upsalæ*, 1728. — Bilmark, *De origine Fennorum*. Aboa, 1764.
(5) Geyer, *Histoire du peuple de Suède*, ch 1.
(6) Léouzon-Leduc, *La Finlande*, t. I, p. XXIX.
(7) *Ek man Iotnaar af borna Pá-ërfordum mik frædda hofdu.*

Bergmann dit en propres termes : « Les Jotes sont nés au commen- « cement du monde (1) », ce qui peut s'appliquer à la race qui, postérieurement au déluge, habitait les cavernes du Périgord.

Au surplus, que la race blanche d'où sont issus les Finlandais soit allée d'un point ou d'un autre dans la région septentrionale qu'ils occupent depuis une longue suite de siècles, cela est de peu d'importance pour le sujet de mon livre; mais ce qui est digne d'intérêt, c'est que ce même peuple présente dans sa mythologie, dans sa cosmogonie, dans sa poésie et dans sa musique, une originalité saisissante (2). Nulle trace des idées orientales ni des fictions grecques dans ses créations. Si la civilisation des Finlandais, en ce qui tient à l'agrément de la vie, n'est pas en rapport avec leur intelligence, et surtout avec leur imagination, la rude contrée qu'ils habitent, son sol infertile, l'âpreté d'un climat où l'hiver a une durée de huit mois, et où le froid atteint de 35 à 40 degrés du thermomètre de Réaumur, fournissent une explication suffisante de cette contradiction apparente. Les difficultés se multiplient pour satisfaire aux besoins les plus essentiels, pour l'alimentation, l'abri contre les rigueurs de la température, pour les communications plus ou moins lointaines; elles absorbent la plus grande partie du temps en occupations matérielles, et les distances considérables d'un lieu habité à un autre sont un obstacle permanent aux relations indispensables pour le progrès social.

Il semble que le Finlandais ait compris qu'il n'a rien à attendre, pour son bonheur, de la nature rebelle avec laquelle il est en lutte, et qu'en lui-même seulement il doit chercher les sources de ses jouissances purement intellectuelles et sentimentales. La vie de famille, l'amour, la poésie et le chant font le charme de son existence. Possesseur d'une langue mélodique et flexible, il est éminemment poëte. Dès la plus haute antiquité, il y eut dans la Finlande des bardes ap-

(1) Léouzon-Leduc, *La Finlande*, p. XXX.

(2) Acerbi (*Voyage au Cap-Nord, par la Suède, la Finlande et la Laponie;* Paris, 1804, 3 vol. in-8° et atlas) n'hésite pas à considérer les Finnois de la Finlande comme un peuple primitif; M. Weitzmann, qui a également étudié ce peuple dans le pays, au point de vue du chant populaire, professe la même opinion, généralement répandue chez les savants du Nord. Il est certain que les Finlandais n'appartiennent pas à la race jaune, dont ils n'ont ni la conformation physiologique ni le teint. Ils sont blancs et n'ont cependant pas de rapports avec la race aryenne par affinités de langues, ni par les traditions, ni par les idées, ni enfin par la musique.

pelés *runoia*, c'est-à-dire chanteurs de *runas*, mot qui signifie à la fois la poésie chantée et la mélodie du poëme chanté. « On a dit du peuple d'Islande que c'était un peuple d'écrivains de *sagas;* on pourrait dire du peuple finlandais que c'est un peuple de chanteurs de *runas*. En effet, parcourez les régions de la Finlande, partout vous entendrez la *runa* ou chant poétique moduler ses doux accents. Il semble que chaque habitation soit un sanctuaire où le génie de la poésie se plaise à rendre ses oracles. Pendant les soirs d'hiver, quand les familles sont réunies dans leur chaude *tupa*, que le bruit des traîneaux a cessé au dehors, que les animaux fatigués reposent, alors les enfants, les femmes, les hommes font silence, et le rôle des *runoia* commence. Ce sont, pour l'ordinaire, des vieillards. Ils se mettent à cheval sur un banc, deux à deux, vis-à-vis l'un de l'autre, se tenant par les deux mains. Là ils se balancent le corps, chantent en mesure, répétant et alternant les strophes, et improvisent ainsi, quoique à deux, des poëmes longs et presque toujours parfaitement suivis.

« Les femmes aussi sont poëtes. Elles composent d'ordinaire en travaillant. Avant l'introduction des moulins en Finlande, on écrasait le blé dans un mortier ou entre deux pierres. C'était là l'ouvrage des femmes. Elles chantaient alors une sorte de chant élégiaque qu'on appelait *Jouhorunot* (chant du moulin). Les nourrices finlandaises, comme les nourrices de nos provinces, bercent les petits enfants en chantant. Quoi de plus gracieux et de plus doux que ce fragment d'un chant de berceau :

« Dors, dors, doux oiseau de la prairie; prends ton repos, rouge-gorge, prends ton repos; Dieu t'éveillera dans son bon temps : il t'a disposé un joli rameau pour t'y reposer : un rameau agréablement voûté avec des feuilles de bouleau. Le sommeil est à la porte et dit : N'y a-t-il pas ici un petit enfant, un petit enfant endormi dans son berceau, un petit enfant emmaillotté, un petit enfant reposant sous une couverture de laine (1)? »

Les poëtes chanteurs de la Finlande n'écrivent pas leurs vers; ainsi que les anciens Scaldes scandinaves, ils les gardent dans leur mémoire et les transmettent aux générations suivantes, qui en conservent avec soin le dépôt (2). Leurs *runas* ou chants sont ou traditionnels, ou im-

(1) Léouzon-Leduc, *La Finlande*, t. I, CXXVIII et suiv.
(2) C'est ainsi que s'est conservé le *Kalewala*, grande épopée dont l'antiquité remonte à

provisés. Eux-mêmes composent la mélodie de la *runa* qu'ils improvisent. Leur voix est accompagnée par un instrument qui ne se trouve qu'en Finlande, dont le nom primitif est *kantèle*, et qu'on nomme aujourd'hui *harpu*. C'est une petite harpe à cinq cordes, ou plutôt une sorte de psaltérion; car l'instrument a une table de résonnance dont le plan lui est parallèle. Les cordes de la kantèle étaient faites autrefois avec des crins de la queue du cheval : elles sont maintenant en fil de cuivre; ce qui a fait donner à l'instrument le nom de *vaski-kantèle*. La kantèle est faite en bois de bouleau; on la couvre de peintures. Sa longueur est d'environ 57 centimètres; sa largeur de 15. La partie supérieure forme un angle d'environ 15 degrés. Les cordes, attachées à une des extrémités par des œillets fixés à des pointes métalliques, sont tendues au côté opposé par des chevilles de bois de chêne : elles sont soutenues par un chevalet.

Le musicien qui joue de la kantèle est assis; l'instrument est posé sur ses genoux, ou bien il le tient dans une position inclinée, le corps de l'instrument appuyé contre sa poitrine, et la partie inférieure posant sur le genou gauche. Il pince les cordes des deux mains.

Figure de la kantèle ou harpu.

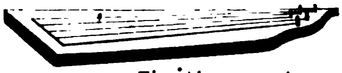


Fig. 14.

La tonalité primitive de la musique des Finlandais n'était composée que de cinq sons diatoniques caractérisant le mode mineur. L'échelle de ces sons se présente sous cette forme :
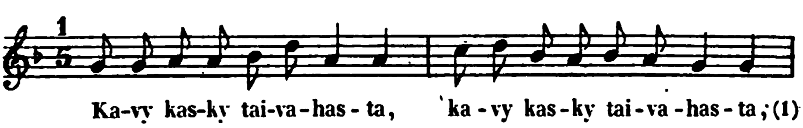


Les cinq cordes de la kantèle sont accordées de la même manière, mais une octave plus bas, comme ici :
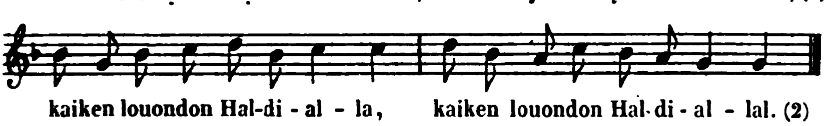
l'époque où la Finlande était encore païenne, et plusieurs poëmes modernes recueillis de la tradition populaire par le docteur Lœnnrot, savant philologue finlandais, et publiés par lui dans la langue originale à Helsingfors. Le *Kalewala* parut en 1835, 2 vol. in-8°, et le recueil des poëmes modernes, sous le titre de *Kanteletor* (chants de la kantèle), en 1841, 3 vol. La *kantèle* est la harpe à cinq cordes de la Finlande. Le *Kalewala* a été traduit en français par M. Léouzon-Leduc (Paris, 1845, 2 vol. in-8°). Le héros de cette épopée fabuleuse est *Wainæmonien*, dieu du chant de la Finlande, qui, par la puissance de son art, est le dominateur du monde.



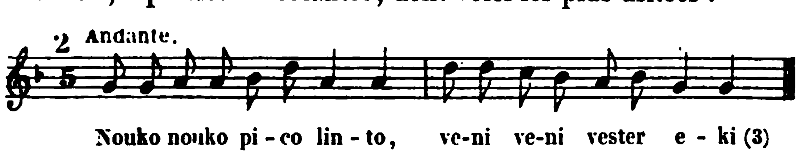
Dans cette échelle de sons, il y a trois intervalles d'un ton chacun, qui sont *sol-la*, *si b-ut*, *ut-ré*, et un intervalle de demi-ton, *la-si b*. Cette tonalité diffère essentiellement, par le demi-ton qu'elle renferme, de la tonalité d'une grande race dont il sera parlé dans la suite, qui est aussi composée de cinq sons ou notes, mais non diatoniques, et dans laquelle il n'y a pas de demi-ton.

Le caractère du chant runique ne consiste pas seulement dans sa tonalité : il est aussi dans son rhythme exceptionnel. Le chant de la plupart des populations est basé sur la mesure binaire, qui se divise en deux temps égaux, ou sur la mesure ternaire, dont la division se fait en trois temps égaux, ou en deux temps inégaux, sauf certaines exceptions très-rares de chants où il n'y a aucune mesure déterminée de temps. Le rhythme des *runas*, essentiellement original et de la plus haute antiquité, est à cinq temps, comme on peut le voir dans ces chants runiques, qui jouissent d'une grande popularité.





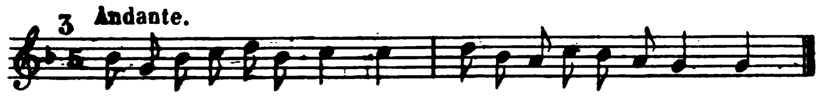
Cette mélodie runique, base de toute l'ancienne poésie chantée de la Finlande, a plusieurs variantes, dont voici les plus usitées :



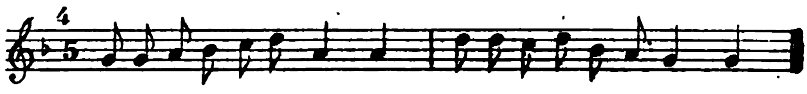
(1) *Melodien aus Finnland, herausgegeben von C. F. Weitzmann* (dans le *Zeitschrift für Musik*, t. XXXIV, n° 22).

(2) Traduction : *Un commandement nous vint du ciel; dans tout le monde il est retenu.*
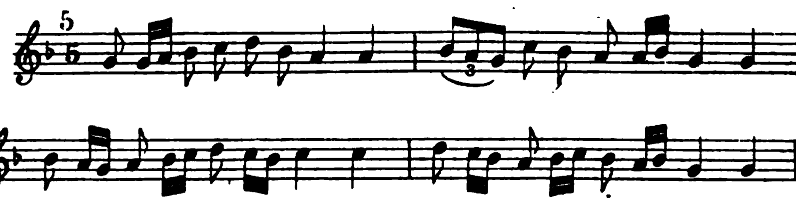
(3) Acerbi, *Voyage au cap Nord*, etc., atlas, pl. I de musique. — Weitzmann, loc. cit.



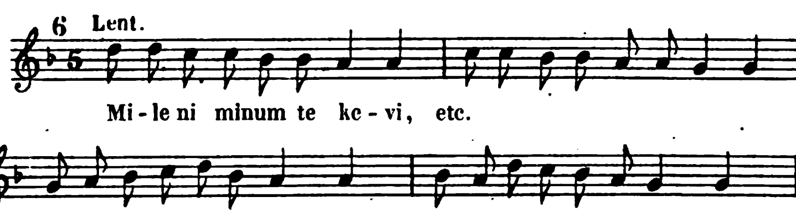
(1)



(2)
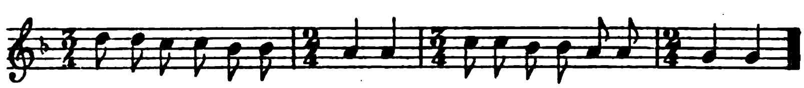


(3)
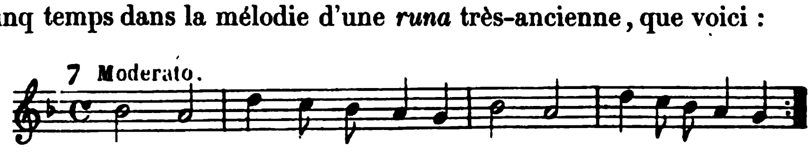


(4)

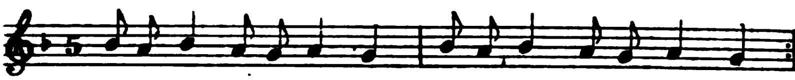
En réalité le rhythme à cinq temps des chants runiques n'est qu'une combinaison du rhythme ternaire et du rhythme binaire : il est composé d'une mesure à trois temps alternant avec une mesure à deux. On peut le noter de cette manière :
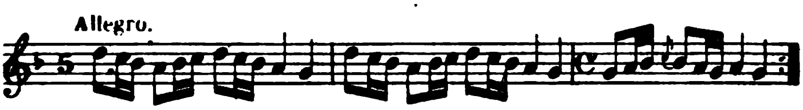


Au surplus le rhythme binaire paraît avoir été connu dès longtemps chez la race finlandaise, car on le trouve uni au rhythme à cinq temps dans la mélodie d'une *runa* très-ancienne, que voici :



(1) Acerbi, pl. 2, n° 4.
(2) Weitzmann, loc. cit.
(3) *Ibid.*
(4) *Ibid.*

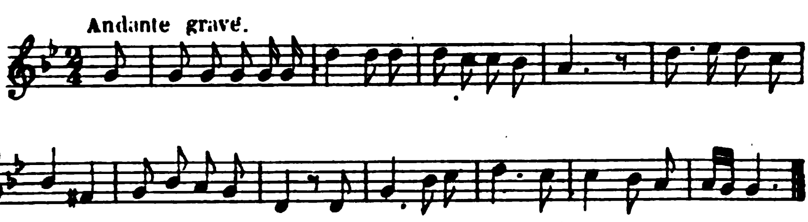

(1)

La même combinaison de mesures se trouve dans cette danse runique exécutée par la *harpu* ou *kantèle* :
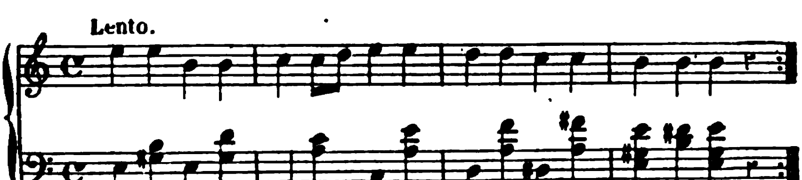


(2)

La musique runique fut la seule que connut la population de la Finlande jusque vers le milieu du dix-septième siècle ; alors soumise à la domination de la Suède, elle lui emprunta quelques mélodies originaires de la Norwége : telle est la ballade *Sven i Rosengard*, dont le chant est populaire en Suède (3) :
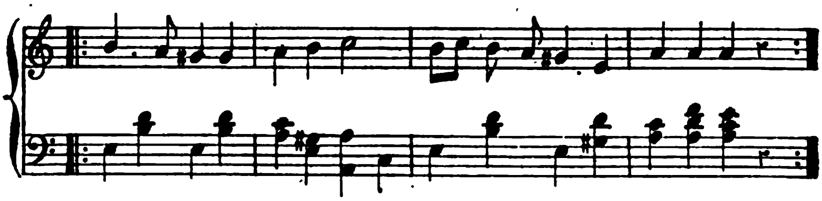


Possédée plus tard par la Russie, la Finlande a vu s'introduire dans son chant populaire quelques mélodies de l'Ukraine, parmi lesquelles on remarque ce chant si connu, dont les Finlandais ont fait une chanson d'amour qui commence par ces mots : *Minum Kultami Koukana*. Voici ce chant accompagné de l'harmonie qui y est souvent ajoutée par les Zingani ou Bohémiens ambulants :
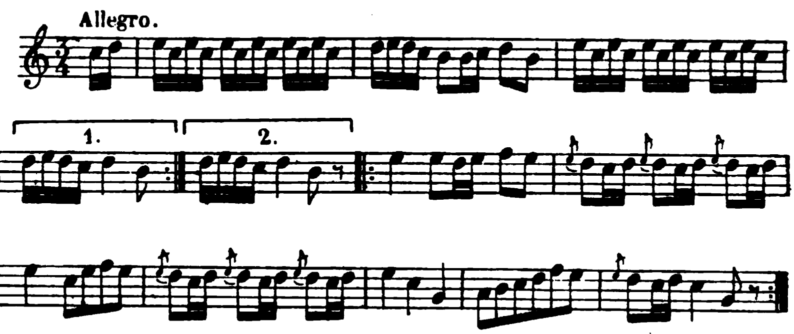


---

(1) Weitzmann, loc. cit.
(2) *Ibid.*
(3) *Ibid.*
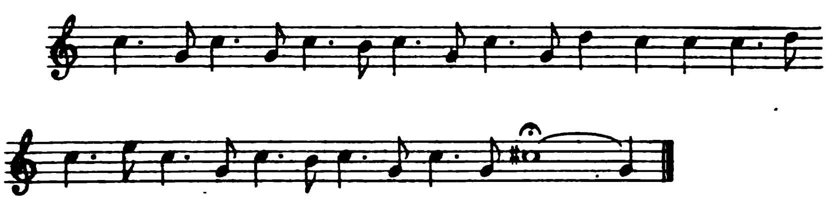


L'introduction du violon en Finlande, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, y a fait connaître la danse pour laquelle les Finlandais ne semblent pas faits, car aujourd'hui même ils y portent un sérieux imperturbable et y sont dépourvus de grâce. Les ménétriers ou joueurs de violon finlandais, pour la danse, sont pour la plupart aveugles. Leurs airs de danse sont traditionnels et ne subissent pas les influences de la mode. En voici un qu'Acerbi nous a fait connaître (1).



La plupart des géographes ont confondu les Finlandais avec les Finnois, peuples métis de la race mongole, originaire de l'Asie septentrionale, avec lesquels ils n'ont d'analogie ni par la conformation physiologique, ni par les mœurs, ni par les idées, auxquels, enfin, ils sont d'une incontestable supériorité. Par une conséquence inévitable de cette erreur, on a établi entre les Finlandais et les Lapons une parenté de race, faisant seulement de ceux-ci une espèce particulière; mais le plus léger examen suffit pour démontrer qu'aucun rapport n'existe entre ces peuples. La taille des Finlandais est moyenne; les Lapons sont des nains de quatre pieds. La langue finlandaise est harmonieuse; l'idiome lapon est rude et guttural. Les Finlandais ont

(1) *Voyage au pôle Nord*, atlas, pl. de musique 6.

des habitations simples, mais bien tenues et propres; la saleté des Lapons est repoussante et leurs demeures sont ou des tentes ou des bouges dont l'aspect inspire le dégoût. L'amour du chant est général en Finlande; il s'unit toujours à une poésie pleine d'imagination, gracieuse, élégante. La *kantèle*, instrument de musique qui résume tout le chant runique, est une création originale des Finlandais. Ils ont aussi une flûte à bec dont la tonalité est analogue, et un cornet fait en bois de bouleau. Les Lapons ne connaissent aucun instrument de musique et ne chantent jamais. Acerbi n'obtint qu'avec peine des Lapons dont il s'était fait accompagner, dans son excursion au cap Nord, de lui faire entendre un chant, ou plutôt une suite de cris dont les intonations étaient si peu déterminées, qu'il ne put les noter qu'en les ramenant à une unité tonale inconnue chez ce peuple. Voici un des exemples qu'il en donne (1) :



Dans l'exécution de ce chant rudimentaire, les Lapons d'Acerbi ne mettaient, dit-il, ni mesure ni rhythme, et les paroles qu'ils prononçaient étaient aussi vides de sens que les successions de sons étaient barbares. Les conjectures antéhistoriques par lesquelles on a prétendu rapprocher l'origine de deux races si différentes, s'évanouissent en présence de l'abîme qui les sépare.

§ VI.

Dans ce qui précède, la conception des rapports de sons s'est trouvée à l'état le plus primitif, chez les sauvages de l'Océanie, ainsi que chez les nègres d'Afrique. On a vu que parmi les populations où le principe noir est à peu près intact, ou du moins domine, le nombre des sons est borné à quatre dans le chant, lorsque des influences étrangères ne sont pas venues modifier ce chant; que le sentiment

(1) *Voyage au cap Nord*, t. II, p. 318, et atlas, pl. 7 de musique.

rhythmique y est énergiquement développé, tandis que la forme mélodique n'offre qu'une signification vague et dépourvue de variété. En vain les peuples de ces races ont vu les siècles se succéder et s'effacer dans un passé sans souvenir, ils n'ont pas plus progressé dans la formation de la musique que dans la science de la vie, et telle est leur incapacité à cet égard, que les siècles à venir les retrouveront dans la même situation, pour l'art comme pour la civilisation. Ailleurs, lorsqu'un sang plus généreux s'est mêlé au sang noir, bien que celui-ci soit resté dominant, la nature primitive s'est modifiée, l'échelle des sons a pris plus d'étendue, mais le sentiment a toujours été dépourvu de délicatesse, et la forme est restée monotone.

Un seul exemple nous est fourni, par une race humaine, de l'échelle diatonique de cinq sons constituée régulièrement dans le mode appelé *mineur*. Que cette race soit restée dans sa pureté primitive, comme je le pense, et par les raisons que j'ai dites, ou qu'elle ait subi quelque atteinte, par le mélange d'un sang étranger, dans une faible proportion, il n'en est pas moins vrai que les Finlandais seuls présentent ce phénomène musical, et que leur sentiment poétique a tiré de ces éléments peu nombreux des formes variées auxquelles ils sont sensibles jusqu'à verser des larmes. Après avoir constaté l'existence de cette exception singulière, il est nécessaire de considérer la faculté de conception des rapports de sons chez une grande race humaine placée à un degré plus élevé de l'échelle sociale que la race noire ou mélanienne; elle est connue des ethnologues sous le nom de *racc jaune*.

Les traits caractéristiques par lesquels se distingue cette race, sauf certaines variétés dans ses diverses familles, sont la face large et aplatie, le nez gros et camus, le front développé, osseux, carré, les pommettes saillantes, les yeux étroits et obliques, la barbe rare ou nulle, les chéveux noirs, droits et roides, le teint jaune de nuances diverses, la taille généralement petite, et les formes du corps lourdes, trapues et sans grâce (1). « Cette race, suivant M. de Gobineau (2), « a peu de vigueur physique, des dispositions à l'apathie, des dé-

---

(1) Le docteur Pickering ajoute à ces caractères l'aspect féminin que le défaut de barbe donne aux peuples jaunes (*The Races of Man and their geographical distribution*); Philadelphie, 1848, in-4°.

(2) Ouvrage cité, t. I, p. 352.

« sirs faibles, une volonté plutôt obstinée qu'extrême, un goût per-
« pétuel, mais tranquille, pour les jouissances matérielles, avec une
« rare gloutonnerie. En toutes choses, tendances à la médiocrité; com-
« préhension assez facile de ce qui n'est ni trop élevé, ni trop pro-
« fond; amour de l'utile, respect de la règle. Les peuples de la race
« jaune sont des gens pratiques dans le sens étroit du mot. » On conjecture que cette race, si différente de la race blanche, a échappé au désastre du déluge sur la cime des monts Altaï, grande chaîne qui sépare la Sibérie de la Kalmoukie, et forme l'extrémité septentrionale du grand plateau central de l'Asie (1).

La race jaune est désignée, par plusieurs géographes et ethnologues, sous le nom de *race mongolique*, quoique les Mongols ne soient qu'une des variétés de la race. Cette grande race, qui, suivant Pickering (2), occupe deux cinquièmes de la surface du globe, se divise en plusieurs familles dont l'aspect s'est modifié par les croisements avec les races blanche ou noire. Parmi ces familles on remarque : 1° la Chinoise, qui comprend les Chinois proprement dits, les Japonais, les habitants de la Cochinchine, du Tonquin, de la Corée, du Laos, et des îles Philippines, Mariannes et Carolines. 2° La famille Mongole, placée à l'est de l'Asie, qui, sous ce nom et sous celui de *Huns*, fut autrefois la terreur de l'Asie et de l'Europe, et dont les descendants errent aujourd'hui dans les vastes plaines de l'Asie orientale (3); cette famille comprend les Mongols proprement dits et les Kalmouks. 3° La famille Tongouse formée de deux variétés, à savoir, les Mandchoux, maîtres de la Chine depuis deux siècles, et les Tongouses nomades, véritables barbares sans industrie, sans histoire et sans littérature, mais chez qui la musique n'est pas inconnue. Le nom impropre de *Tartares* ou *Tatars* a souvent été donné à l'ensemble des familles Mongole, Mantchoue et Tongouse. A peine y a-t-il lieu de mentionner, dans une histoire de la musique, les malheureuses populations, qui toutes appartiennent à la race jaune, et dont les plus nombreuses

---

(1) *Histoire de la filiation et des migrations des peuples*, par M. de Brotonne; Paris, 1837, t. I, p. 147.

(2) Ouvrage cité.

(3) Suivant une autre tradition, les Huns, dont une partie se fixa en Hongrie après la mort d'Attila, ne seraient pas Mongols, mais Finnois. Cette opinion est fondée sur les analogies qu'on remarque entre les langues magyare et finnoise; mais les Finnois n'ont, dans la physionomie, rien du caractère étrange qui frappa de terreur tous les peuples de l'Europe à l'aspect des Huns.

sont les Samoyèdes, répandus sur les côtes de la mer Glaciale, les Kamtchadales et les Kouriles. Écrasés par la rigueur d'un climat affreux, ces infortunés ont cependant quelques notions de l'art consolateur, et charment leur existence végétative par des chants mélancoliques.

Les Malais, originaires de l'île de Malacca, d'où vient leur nom, et qu'on a considérés longtemps comme formant une race particulière, appartiennent à la race jaune, modifiée par le mélange du sang noir. Répandus dans tout l'archipel Indien, en Australie, dans la Nouvelle-Zélande et la Nouvelle-Guinée, ils s'y sont encore modifiés par des croisements avec les nègres de ces contrées.

Tous les peuples de la race jaune qui viennent d'être nommés démontrent l'identité de leur origine par les caractères de leur musique, qui, chez tous, sont exactement les mêmes. Il n'y a même pas d'exception pour les Malais, nonobstant l'altération considérable produite dans le type jaune par l'abondance du sang noir qui coule dans leurs veines. Pour procéder avec ordre, il est nécessaire de parler d'abord des Chinois, dont le système musical est mieux connu que celui des autres familles de la race jaune.

Dans la conformation des Chinois, on remarque un mélange des types indien et mongolique; ce dernier toutefois y domine, car ils sont en général de petite taille; leur teint est jaune; ils ont la tête grosse et de forme conique, la face triangulaire, la racine du nez large; les yeux étroits et obliques, les sourcils presque droits. En possession primordiale de la Chine, les Mongols y durent établir la demi-civilisation pour laquelle ils sont doués d'une organisation spéciale. Le code religieux des lois de Manou déclare, d'une manière positive, que des tribus de la classe militaire (Kchattryas), ayant abandonné les préceptes des Védas, tombèrent dans un état de dégradation, puis s'expatrièrent en diverses directions, et devinrent les ancêtres des Perses (*Palhavas*), des Parthes (*Paradas*), des Scythes (*Sakas*), des Grecs ou Ioniens (*Yavanas*), et des Chinois (*Tchinas*) (1). Il n'y a point de motif suffisant pour révoquer en doute l'exactitude du fait établi par le code hindou (2), et d'ailleurs la nature des choses

(1) V. *Manava-Dharma-Sastra*, X, 44, traduction de M. Loiseleur de Longchamps, édition de 1835. Cf. aussi le *Discours sur les Chinois*, par W. Jones, dans les *Recherches asiatiques*, t. II, p. 403, de la traduction française.

(2) Une difficulté a été cependant soulevée relativement à l'identité des *Tchinas* et des Chinois, à

démontre que la civilisation indienne seule a pu donner aux Chinois un degré d'avancement plus marqué que celui des autres familles de la race jaune.

La chronologie et l'histoire des Chinois leur attribuent une antiquité fabuleuse; mais leur histoire véritable ne commence qu'à leur roi Hoang-ti, c'est-à-dire, environ 2,600 ans avant l'ère chrétienne. Souvent attaqués par les Tatars nomades, par les Mongols et les Mandchoux, soumis à leurs invasions et tour à tour à leur domination pendant plusieurs siècles, les Chinois ont absorbé dans leur population immense les diverses familles de la race jaune, en sorte que cette population les représente toutes, à l'exception de la variété kalmouke. Des fusions du même genre se sont opérées dans les populations du Japon, de la Cochinchine, du Tonquin et de la Corée. Les recherches des missionnaires ont démontré que le Japon a été peuplé vers le milieu du treizième siècle avant l'ère chrétienne par des Coréens et des Mongols (qu'ils nomment *Tartares*), civilisés plus tard par des colonies chinoises. Sous les rapports de l'industrie et des arts, les Japonais et les Cochinchinois égalent les habitants de la Chine; mais les Tonquinois et les Coréens sont moins avancés. Quant aux Kalmouks, réduits aujourd'hui à un petit nombre de tribus nomades, ils sont ignorants et barbares.

---

savoir, que le premier prince de la dynastie Thsin, qui a donné à la Chine le nom sous lequel elle est maintenant connue, n'ayant commencé à régner que deux cent quarante-six ans avant J.-C., les Chinois n'ont pu être désignés sous le nom de *Tchinas* dans les lois de Manou, si ce code religieux est, comme on le croit, antérieur de plus de mille ans à l'ère chrétienne (Cf. les *Nouveaux Mélanges asiatiques*, d'Abel Rémusat, t. II, p. 334).

M. Pauthier, d'autre part, repousse cette objection et dit (*Description historique, géographique et littéraire de la Chine*, 1re partie, p. 2) : « Nous prouverons ailleurs que l'assertion contenue « dans les lois de Manou est en partie vraie; que les Indiens allèrent dans le *Chen-si*, province « occidentale de la Chine, plus de mille ans avant notre ère, et qu'à cette époque, ils y firent « partie d'un État du nom de *Thsin*, mot identique à celui de *Tchina*. C'est ce dernier nom qui a « cours dans toute la vaste contrée de l'Inde, et même dans la presqu'île transgangétique. » Je n'ai pas connaissance que M. Pauthier ait fait la preuve dont il parle.

De nouvelles lumières sur cette question ont été produites dans ces derniers temps. Feu Édouard Biot rapporte, d'après des documents chinois, que le pays fut civilisé, entre le trentième siècle et le vingt-septième avant notre ère, par une colonisation d'étrangers venant du nord-ouest et désignés généralement, dans les textes, sous le nom de *peuple aux cheveux noirs*. Cette nation conquérante est aussi appelée *les Cent familles* (Cf. *Tchéou-li ou Rites des Tchéous, traduits pour la première fois*, par Édouard Biot; Paris, imprimerie nationale, 1851, in-fol. *Avertiss.*, p. 2, et *Introduct.*, p. 5). *Ce qui résulte principalement de cette tradition*, dit M. de Gobineau (livre cité, t. II, p. 260, note), *c'est que les Chinois avouent que leurs civilisateurs n'étaient pas autochthones.*

Organisée pour s'élever jusqu'à un certain degré de perfectionnement, la race jaune ne paraît pas pouvoir le dépasser : elle y reste stationnaire. Ainsi les Chinois, qui cultivent les sciences physiques et mathématiques, particulièrement l'astronomie; qui pratiquent l'agriculture, la navigation et les arts mécaniques; enfin, qui ont connu longtemps avant les Européens la boussole, l'imprimerie et la poudre à canon; cette même nation n'a plus fait de progrès dans ces choses depuis plusieurs siècles. Elle considère son immobilité comme la perfection. « Retenues par des lois et des institutions aussi puériles qu'im« muables, dit Herder (1), la musique et l'astronomie, la poésie, la « tactique militaire, sont (chez les Chinois) ce qu'elles étaient il y a des « siècles. L'empire lui-même est une momie embaumée, enveloppée « de soie et chargée d'hiéroglyphes. » Partout où les Mongols ont été conduits par leurs conquêtes, ils ont montré la même incapacité à dépasser certaines limites pour le perfectionnement de leur espèce. Absorbés bientôt par les peuples vaincus, ils subirent leur domination morale, et leurs empires immenses n'eurent qu'une existence apparente et peu durable. En réalité, il est resté peu de traces des prodigieuses migrations et conquêtes dirigées par Attila, Gengis-Khan et Timour-Leng, appelé *Tamerlan* par les historiens européens. Ces conquérants ont pu laisser beaucoup de ruines sur leur passage, mais ils n'ont rien édifié.

Si les rapports de religions (le bouddhisme) et de systèmes de langues établissent l'identité des peuples de la race jaune, aussi bien que leur conformation physiologique, il en est de même à l'égard de leur faculté de conception de la musique; car cette conception est complétement analogue chez les Chinois, les Mandchoux, les Mongols, les Japonais, les Cochinchinois, les Coréens, les Tonquinois, et même chez toutes les nuances de Malais qui peuplent la presqu'île de Malacca et les îles de Sumatra, de Java, des Célèbes, la Nouvelle-Zélande, la Nouvelle-Guinée, une grande partie de la Polynésie et de l'Australie. Que ceux-ci, variés par le teint et doués d'une vitalité plus active, forment une race distincte, ainsi que l'ont pensé plusieurs savants, ou qu'ils ne soient, suivant une autre opinion plus vraisemblable, qu'un mélange des races noire et jaune, avec un caractère plus prononcé de

(1) *Idées sur l'Histoire de l'humanité*, traduit par Edgar Quinet, t. II, p. 300.

celle-ci, l'analogie. de leur système de musique avec celui des autres peuples jaunes n'est pas moins évidente. Comme en toute chose, la supériorité de la race jaune sur la noire est évidente dans la musique; toutefois, l'imperfection de son organisation musicale se manifeste dans le choix du principe tonal dont elle a fait la base de cet art. Ce principe est de telle nature, qu'il rend impossible tout progrès, tout développement de l'art.

Chez les peuples jaunes, l'arrangement des sons dans la gamme est tel, que les demi-tons n'y sont jamais employés, et que leur suppression bannit toute tendance d'un son vers un autre. Cette rude tonalité donne à leur musique le caractère le plus étrange. Celle-ci est aussi caractérisée par l'usage immodéré d'une multitude d'instruments de percussion, tels que des tambours de toutes formes et de toutes dimensions, des appareils de lames métalliques qu'on frappe avec des marteaux, des gongs, cloches, tamtams, pierres sonores; enfin, des figures d'animaux en bois dur, ou en métal, qui portent sur le dos l'échelle des sons et qu'on fait résonner par la percussion. Les relations de Thunberg, et d'autres voyageurs, sur le Japon, la Cochinchine, le Tonquin et la Corée, ainsi que les rapports les plus récents des Anglais sur la Chine, s'accordent à représenter la musique de ces contrées comme un affreux charivari de ces instruments. L'examen attentif des livres chinois qui traitent de la musique fournit la preuve qu'elle n'a pas varié chez eux depuis des siècles, et confirme la remarque de Herder rapportée précédemment. Telle est cette musique aujourd'hui, telle elle fut dans les temps les plus reculés. Les assertions contraires des Chinois ne peuvent détruire cette vérité.

Les Chinois s'expriment toujours dans un langage métaphorique ou énigmatique lorsqu'ils parlent des éléments de la musique; les moindres détails sont environnés de mystères; on en peut juger par les noms des degrés de leur échelle théorique d'intervalles des sons. Le plus grave se nomme *Hoang-tchoung* (cloche jaune) : il est le principe, le générateur des autres, répond à la onzième lune, qui commence au solstice d'hiver; il est considéré comme le principe de toutes choses. Le nom du second degré est *Ta-lu* (grand coopérateur), distant du précédent d'un demi-ton, dont on ne fait jamais usage; il répond à la douzième lune : c'est le principe *yn*, comme Hoang-tchoung est le principe *yang*. Tous deux agissent, conformément à leur vertu spéciale, sur la germination et le développement des productions de

la nature. Chaque degré de l'échelle des sons marque ainsi un moment de ce développement, et enfin le douzième, *Yng-tchoung* (cloche d'attente), répond à la dixième lune de l'année civile. « Par« venue jusqu'à lui, l'œuvre commune des deux principes attend « son développement : le principe yang cesse ses opérations et de« meure dans un repos qui lui permet de reprendre de nouvelles « forces avec lesquelles il agira en temps opportun. » De pareilles idées prouvent jusqu'à l'évidence que le principe véritable de la musique, en tant qu'art, n'existe pas chez les Chinois et n'a pas été compris par eux (1). Ils ne se doutent pas de ce que doit être la théorie rationnelle de cet art : la médiocrité naturelle de leur esprit s'y trahit dans tout ce qu'ils en disent. Pour donner une idée de leur manière de procéder dans l'exposé des éléments de la théorie, il suffit de dire comment ils considèrent, suivant leur expression, *le son pris en lui-même et avant qu'il soit circonscrit dans les limites des lu.* Pas un d'eux ne se doute que le son n'est que l'air vibrant; ils se persuadent qu'il réside dans les organes de l'impulsion vibratoire, et, pour eux, c'est la matière de cet organe qui est *le son en lui-même*. Ainsi ils distinguent huit sortes de sons tirés des trois règnes de la nature et les rangent dans cet ordre : 1° la peau (dont on couvre les tambours); 2° la pierre sonore (dont on fait certains instruments); 3° le métal (employé dans la fabrication des cloches, des gongs, et des tamtams); 4° la terre cuite (dont on fait une sorte d'instrument à vent barbare); 5° la soie (qui servait autrefois pour la fabrication des cordes d'instruments); 6° le bois (dont on fait en général les instruments de tout genre, et, en particulier, les instruments à cordes pincées); 7° le bam-

(1) Le P. Amiot, jésuite et missionnaire à la Chine, depuis 1751 jusqu'à sa mort, en 1794, est le premier Européen qui a écrit sur la musique des Chinois; il entreprit de la faire connaître par un long mémoire, qui fut inséré dans le sixième volume des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc., des Chinois, par les missionnaires de Pékin;* Paris, 1776, et ann. suiv., 16 vol. in-4°. La méthode du P. Amiot, pour acquérir la connaissance de la musique des Chinois, consista à lire un grand nombre de traités de cet art suivant les idées qu'en ont les lettrés du pays. Il était médiocrement musicien, en sorte qu'il s'occupa peu de la musique pratique, dont il est à peine parlé dans son mémoire imprimé. Son admiration pour le peuple chez lequel il passa plus de la moitié de sa vie ne lui permit pas d'apercevoir le vide des écrits qu'il consultait, et dont il se fit l'écho dans son mémoire, ni de comprendre qu'il négligeait ce qui est essentiel lorsqu'il s'agit d'un art, c'est-à-dire, la musique mise en pratique. Plus tard, les questions qui lui vinrent de Paris à ce sujet lui firent faire des recherches, dont il a consigné les résultats dans des mémoires supplémentaires manuscrits qui sont à la Bibliothèque impériale de Paris. Ils sont plus utiles que l'ouvrage imprimé, mais il y manque toujours le sentiment du musicien.

bou (qui sert à la fabrication des flûtes); 8° et enfin, la calebasse (courge dont une part sert de sommier aux tuyaux d'un petit orgue appelé *Cheng*). Rien de plus futile et de moins sensé que cette nomenclature, dans laquelle les Chinois n'ont pas même compris la voix humaine, productrice par excellence des sons naturels.

La théorie de la musique chinoise est l'inconséquence la plus choquante qu'on ait pu imaginer, en ce qu'elle est en contradiction manifeste avec la pratique des musiciens ainsi qu'avec le sentiment de la nation et de toute la race jaune. Par cette théorie, l'octave est divisée en douze demi-tons égaux ou tempérés, appelés *lu*. Le son premier de la série, comme on l'a vu tout à l'heure, se nomme *hoang-choung* : il répond à la note *fa* de la musique européenne; d'où il suit que les douze *lu* forment l'échelle suivante; laquelle va de bas en haut :

Yng-tchoung	mi
Ou-y	ré #
Nan-lu	ré
Y-tsé	ut #
Lin-tchoung	ut
Joui-pin	si
Tchoung-lu	la #
Kou-si	la
Kia-tchoung	sol #
Jey-tsou	sol
Ta-lu	fa #
Hoang-tchoung	fa

Cependant, non-seulement il n'existe, dans la musique chinoise, rien de semblable à l'emploi des intervalles de l'échelle chromatique; non-seulement on n'y entend jamais un demi-ton accidentel, mais les demi-tons naturels de la gamme diatonique, résultant des notes appelées *pien* dans la langue chinoise, n'y apparaissent jamais; ce qui n'a pas empêché une multitude de théoriciens d'écrire des volumes sur les dimensions des *lu*, la génération des *lu*, la formation des *lu* par les nombres, et sur la manière d'éprouver les *lu*. Jamais absurdité ne fut plus patente.

Il n'existe pas un air, pas une phrase de mélodie, où l'on trouve l'emploi des deux demi-tons de la gamme européenne, *mi-fa* et *si-ut*, dans toute la musique de la Chine, ainsi que dans celle des autres peuples de la race jaune; c'est ce qui a fait dire à deux théoriciens chi-

nois (*Ho-Souy*, et *Tchen-Yang*) que le *pien-koung* (si) et le *pien-tché* (mi) *sont aussi* inutiles dans la musique que le serait un doigt de plus à chaque main (1). Ces deux sons déterminés n'existant pas dans leur gamme, elle n'est donc composée que de cinq notes qui sont toutes à la distance d'un ton, et qui se présentent dans cet ordre : *fa*, *sol*, *la*, *ut*, *ré*, avec la répétition de la première note à l'octave, comme complément de la gamme (2).

Par une des singularités du système de la musique chinoise, les noms des sons de l'échelle des cinq notes par octave ne sont pas ceux des mêmes sons dans l'échelle chromatique des *lu*. Voici la liste des noms en usage pour les sons de l'étendue de la flûte appelée *ty*, et pour la voix de *soprano*, avec les signes de la notation chinoise et les notes européennes correspondantes. Remarquons, pour éviter toute confu-

---

(1) Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes;* 3ᵉ partie, p. 161.

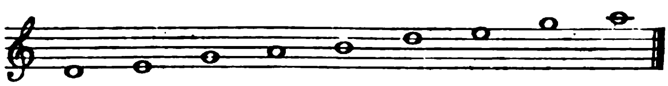
(2) An inspection of the musical scale of the Chinese will show the chief cause of the oddities in their Music. It will be observed, in the first place, that this scale consists of only five notes..... It appears that there are no semi-tones at all, but between the second and third there is an interval of a tone and a half, for which we have no name, as we have no such interval. This want of semi-tones is obviously the chief singularity of the chinese scale, and the cause of most of the peculiarities in their music.

Ce témoignage si positif de l'absence de demi-tons dans la musique des Chinois et de leur gamme de cinq notes est tiré de *The China mail*, du 11 septembre 1845, journal de la colonie anglaise établie à Hongkong, dans la province chinoise de Kouang-toung. L'auteur de l'excellent article d'où ces lignes sont tirées montre autant d'instruction dans la musique des Chinois que dans celle de l'Europe.

Je puis ajouter ici ce que ma propre expérience m'a donné de certitude à ce sujet. Lors de l'Exposition universelle de l'industrie qui se fit à Londres, en 1851, je visitai, avec les célèbres facteurs d'instruments Sax et Vuillaume, une famille de musiciens chinois qui s'y trouvait. Ils nous firent entendre plusieurs airs en chantant et jouèrent de divers instruments, et je fis remarquer à mes compagnons cette musique singulière bornée à cinq notes par octave. J'interrogeai le chef de ces musiciens, par le moyen de leur interprète, et lui demandai s'il ne connaissait pas de morceau de musique où il y eût d'autres sons dont il ne s'était pas servi : il ne put comprendre de quoi je voulais parler. Je chantai alors les deux gammes majeure et mineure de la musique européenne, ce qui fit beaucoup rire ces musiciens.

Adrien de La Fage, qui s'est borné à copier Amiot, dans son *Histoire de la musique et de la danse* (Paris, 1844, 2 vol. in-8°), dit avec assurance : « La musique chinoise a donc les « mêmes principes et le même alphabet que celle de l'Europe..... La différence ne consiste « que dans la manière de combiner et de représenter *les éléments identiques de l'une et de l'autre* « (t. I, liv. Iᵉʳ, p. 115). » Quelques pages plus loin, arrive cette flagrante contradiction : « Pour « émettre une affirmation aussi positive et aussi nettement formulée que celle de Ho-Soui et Tchen-« yang (à savoir que les notes *si* et *mi* sont inutiles dans la musique), il faut qu'elle ne soit « que la constatation d'une chose existante, d'un fait matériel reconnu. Et de quelles acca-« blantes réfutations ne serait pas écrasé un auteur qui s'exprimerait de la sorte sans « y être bien fondé, sans avoir pour lui l'opinion conforme du vulgaire et les résultats habi-« tuels de la pratique ! » De pareilles inconséquences sont fréquentes dans le livre de cet écrivain.

sion, que les exemples de musique chinoise qui suivent sont transposés un ton au-dessus des notes réelles, parce que le diapason des Chinois est un ton plus haut que l'ancien diapason européen.



合 士 上 尺 工 六 五 上 伬

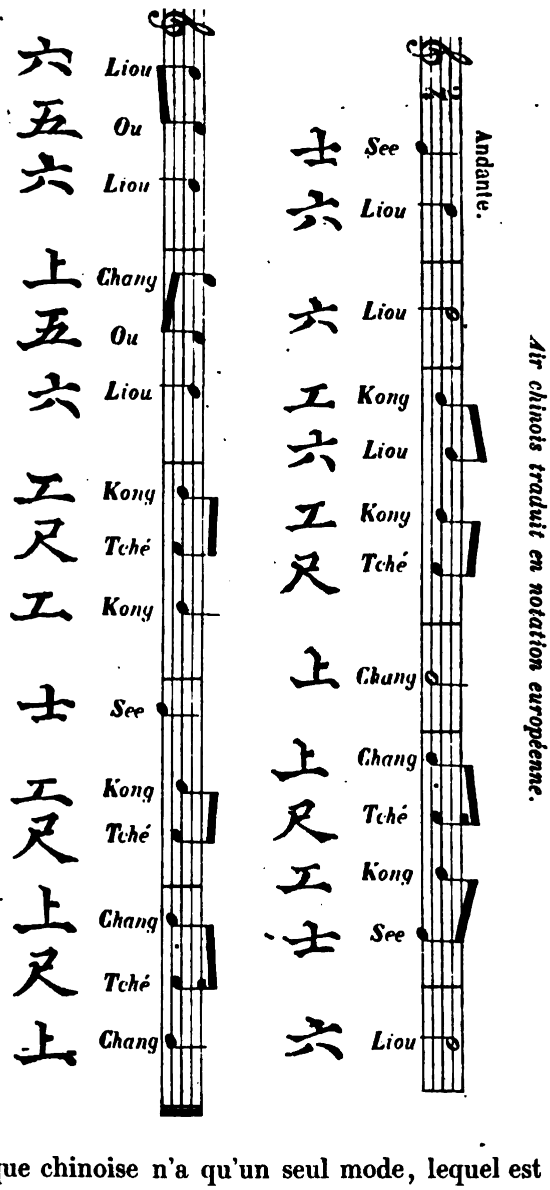
Ho sée chang tchë kong liou ou 'chang tché.

L'exemple suivant est un air exécuté par le chef des musiciens chinois qui était à Londres en 1851. On y voit les notes chinoises accompagnées de leurs noms, et mises en relation directe avec les notes de la musique européenne qui en traduisent la signification. L'instrument sur lequel le musicien jouait cet air était le *gut-komm*, sorte de guitare à quatre cordes.

Dans la musique chinoise, la durée des sons a peu de variété, parce que cette musique est toujours dans la mesure et dans le rhythme binaires, et parce que cette mesure et ce rhythme sont toujours simples et ne se combinent pas avec d'autres. En général le signe du son représente un temps, s'il n'est pas accompagné d'un signe accessoire. Le signe, placé sous la note, double sa valeur; mais la manière la plus générale d'indiquer la valeur de durée des notes est celle-ci : le compositeur, ou le copiste, trace sur le papier de légères lignes horizontales, à des distances égales, destinées à contenir les signes ou notes d'une mesure ou d'une demi-mesure binaire. S'il n'y a de notes que sur les deux lignes qui représentent une mesure entière, chacune des deux notes a la valeur de la moitié de la mesure, c'est-à-dire d'un temps, représenté par une noire dans la notation européenne, si la mesure est à $\frac{2}{4}$, et par une blanche, si elle est à quatre temps. Mais si une note est placée au milieu de l'espace des deux lignes, alors les deux premières notes n'ont que la valeur de deux demi-temps, c'est-à-dire de deux croches, dans la mesure à $\frac{2}{4}$, ou de deux noires, dans la mesure à quatre temps. On trouvera planche 1 un exemple de cette notation mesurée, avec la traduction en notation européenne.

Les Chinois ont des notations particulières pour divers instruments à cordes et à vent, lesquelles indiquent, pour les instruments à cordes,

les positions de la main aux différentes cases, et pour les instruments à vent, les trous ouverts ou bouchés. Ces tablatures offrent d'assez grandes complications : il en existe des traités.



La musique chinoise n'a qu'un seul mode, lequel est majeur : les efforts d'Amiot et surtout de La Fage, pour établir le contraire et

soutenir la réalité des sept modes prétendus des théoriciens chinois, n'aboutissent qu'à de vaines subtilités. Tout cela disparaît en présence de la musique connue de ce peuple et des autres familles de la race jaune. Pour qu'il y eût diversité réelle de modes, dans la musique chinoise, il faudrait qu'ils fussent régulièrement constitués; qu'ils eussent certaines notes initiales et finales nécessaires, certaines formes déterminées qui caractérisassent chacun d'eux; mais rien de tout cela n'apparaît dans le nombre considérable de morceaux de cette musique parvenus en Europe. Il n'y a évidemment, dans toute cette musique, qu'un seul ton et un seul mode; le caprice seul détermine la note par laquelle commence et par laquelle finit le morceau, et la monotonie la plus fatigante est le résultat de son audition. L'auteur de l'article du journal *China-Mail*, cité précédemment (p. 58, note 2), qui, chaque jour, entendait les chanteurs et les joueurs d'instruments chinois, parle ainsi de cette musique :
« Quiconque possède une oreille musicale et une bonne organisation
« pour l'art ne peut manquer, à son arrivée dans ce pays, d'être
« frappé des singularités de ce qu'on nomme ici *musique*. Il remarque
« tout d'abord que les conditions caractéristiques des mélodies euro-
« péennes y manquent pour la plupart. Presque toutes les notes lui
« semblent employées au hasard, et il ne trouve ni commencement,
« ni milieu, ni fin, dans les airs qu'il écoute. Au lieu d'un thème
« développé et rendu agréable par l'exécution, il entend une in-
« sipide confusion de notes qui paraissent accouplées sans liaison
« ni affinité, et souvent, ce qui est pire encore, cette confusion de
« sons, au lieu de se terminer par une cadence qui mette l'oreille en
« repos, passe au-delà de la note finale désirée, et finit par une autre
« note que nous pourrions appeler *absurde*, et qui laisse l'auditeur
« sous une impression désagréable de suspens et d'incertitude sur ce
« qui doit suivre. Pour ma part, je n'ai pas été capable jusqu'à ce
« moment de découvrir si les Chinois reconnaissent une note tonale
« dans les diverses parties d'un chant, ou si leurs compositeurs com-
« mencent, continuent et finissent leurs airs suivant leur ca-
« price (1). »

(1) « One possessed of a musical ear, and at all conversant with the musical art, cannot fail, on his arrival in this country, to be struck with the peculiarities of what is esteemed Music here. He notices at once that the caracteristics of western melody are almost wholly wanting. Nearly

La fréquence des mêmes formes et l'absence d'un caractère véritablement mélodique dans les chants de la musique chinoise sont les conséquences inévitables d'une échelle tonale réduite à cinq sons par octave, et dépourvue de l'élément attractif du demi-ton. Il est donc de toute évidence que le sentiment musical imparfait qui conduisit la race jaune à la conception d'une échelle semblable est la cause fatale d'un art que rien ne pouvait perfectionner. Les bornes étroites dans lesquelles les Chinois ont formulé cet art se démontrent par toutes leurs productions parvenues jusqu'à nous, et dont on peut voir des spécimens planches 2 et 3, n°s 2, 3, 4, 5, 6.

Toutefois, si l'on compare cette musique aux chants des peuples moins purs ou mêlés au sang de la race jaune, on reconnaît immédiatement la supériorité de celle-ci. Des milliers d'années pourraient s'écouler encore, et jamais les nègres de l'Afrique ou de l'Océanie ne parviendraient à la conception d'un système musical tel que celui des Chinois; encore moins pourraient-ils s'élever jusqu'à l'idée de la représentation des sons par des signes, ou à l'invention des instruments sonores imaginés par les habitants du Céleste Empire. Constatons donc, par les différences si tranchées entre les faibles rudiments de musique des populations sauvages, et l'art ébauché d'une race supérieure, que la capacité musicale est en raison de l'intelligence des races, et qu'elle est proportionnelle au degré plus ou moins élevé de leur organisation physiologique et psychologique. Comme nous l'avons dit, les Chinois ont été perfectionnés, dans des temps très-éloignés, par le croisement d'une autre race, dont il sera parlé plus

---

every note seems out of place, and there is neither beginning, middle nor end to the airs he listens to. Instead of a theme which is developped and embellished by the whole performance, he hears a hurry-scurry of notes, apparently flung together without link or affinity; and even this confusion of sounds, to make it worse, instead of terminating in a quiescing cadence, passes on beyond what is looked for as the last note; and sometimes ends with what we should call a flatted key-note, leaving the listener in a most uncomfortable state of suspense and uncertainty as to what may follow. For my own part I have not been able as yet to discover whether the Chinese recognise such a thing as a key-note among the parts of song, or whether their composers begin, continue, and end their tunes *ad libitum*.»

La Fage, qui a employé *quatre cents pages* à parler uniquement de la musique des Chinois, et qui assure qu'elle a les mêmes principes que la musique européenne (ouvrage cité, *passim*), arrive à la fin, par une de ses inconséquences habituelles, à cette conclusion (p. 373) : « Ne « craignons pas de le déclarer, d'après ce que nous savons de plus positif relativement à la mu- « sique chinoise, et surtout d'après ce cortége bruyant dont elle s'entoure sans cesse, en vue « sans doute de dissimuler sa nullité, nous avons tout droit de l'apprécier, et nous la savons trop « mal conformée et trop peu gracieuse pour soutenir l'œil de l'artiste, etc. ! »

loin; mais le sang jaune étant resté dominant dans leur constitution physique, leur développement moral n'a pu dépasser certaines limites, et les générations présentes les retrouvent tels qu'ils étaient il y a deux mille ans, particulièrement dans leur musique.

Les instruments de musique des Chinois sont de trois sortes, comme chez tous les peuples civilisés de l'antiquité et des temps modernes, à savoir : les instruments à cordes, à vent et à percussion. Ceux-ci sont en grand nombre : ils procurent aux habitants du pays des jouissances fort recherchées. Les instruments à cordes se divisent en trois espèces, qui sont : 1° ceux dont l'intonation des cordes est invariable; 2° les instruments à manche garni de cases sur lesquelles on appuie les doigts de la main gauche, pour varier les intonations, tandis qu'on pince les cordes avec la main droite; 3° les instruments à archet montés de deux cordes : ceux-ci sont originaires de l'Inde.

Le plus ancien instrument à cordes stables et pincées est le *kin*, dont voici la forme :

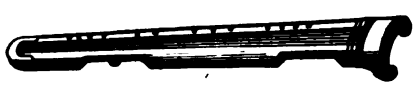


Fig. 15.

La longueur totale du *kin* est de m. 1,40. Sa table d'harmonie, sur laquelle les chevilles sont implantées, est légèrement bombée. Il est monté de sept cordes de soie tordues à la mécanique, dont l'accord était autrefois celui-ci :



Mais l'instrument est aujourd'hui monté d'un ton à toutes ses cordes, et l'accord est celui-ci :



Le *kin*, posé sur une table, ou sur un pied qui s'y adapte, est joué en pinçant les cordes des deux mains. Les Chinois attribuent son invention à leur premier empereur Fo-hi, ou Fouhi, dont le règne remonte vers l'an 2950 avant l'ère chrétienne. Les anciens écrivains

du pays, qui le mentionnent, disent que les sons de cet instrument calment les passions et inspirent des sentiments vertueux.

Le *ché*, autre instrument à cordes stables et pincées, a une forme analogue à celle du kin, ainsi qu'on le voit ici (1) :

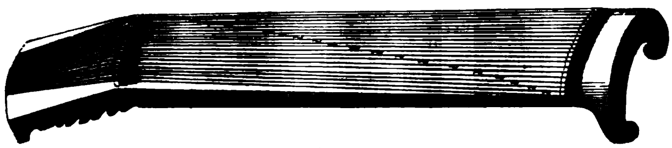


Fig. 16.

Les dimensions du *ché* et le nombre de ses cordes paraissent avoir varié : les auteurs chinois, cités par Amiot, lui donnent une longueur de 7 pieds 2 pouces chinois, ou 1^{m},835, et une largeur de 1 pied 8 pouces, ou 0^{m},457. D'autres *ché* ont des dimensions plus petites. La longueur de celui de ma collection d'instruments est de 1^{m},055; sa plus grande largeur est de 0^{m},270, et la plus petite est de 0^{m},162. Amiot parle de *ché* qui avaient trente-six cordes; celui dont il a dônné la description en avait vingt-cinq ; le mien est monté de seize cordes métalliques, dont l'accord est celui-ci :



Les cordes du *ché* se pincent des deux mains, comme celles du *kin*.

Un autre instrument à cordes stables est en usage à la Chine, mais il y a été importé de l'Europe, vraisemblement au dix-septième siècle : cet instrument n'est autre que le *tympanon*, originaire de l'Orient, et connu dès la plus haute antiquité, comme on le verra dans le cours

(1) La figure du *ché* qu'on voit ici diffère en plusieurs points importants de celle de l'instrument donnée par Amiot dans son mémoire, et copiée par La Borde (*Essai sur la musique*, tome Ier) et par La Fage (ouvrage cité, pl. 2, fig. 4). Les différences sont celles-ci : 1°. la table d'harmonie n'est pas plane, mais convexe ; 2° les cordes ne sont pas fixées aux deux extrémités, mais ont pour point d'attache des chevilles implantées dans la table, sur un plan diagonal qui les raccourcit progressivement. A l'extrémité large du corps de l'instrument est un sillet sur lequel les cordes sont un peu élevées, allant ensuite passer par des petits trous percés dans une pièce d'ivoire et s'attacher sous la table. Au-dessous du corps de l'instrument est une table de résonnance en sapin, percée de larges ouïes, en forme de disques, aux deux extrémités, et longitudinale au centre. Tel est le *ché* de ma collection d'instruments, d'après lequel a été dessinée la figure qu'on voit ici.

de cette histoire. Son nom chinois est *tseng*. En voici la forme (1) :

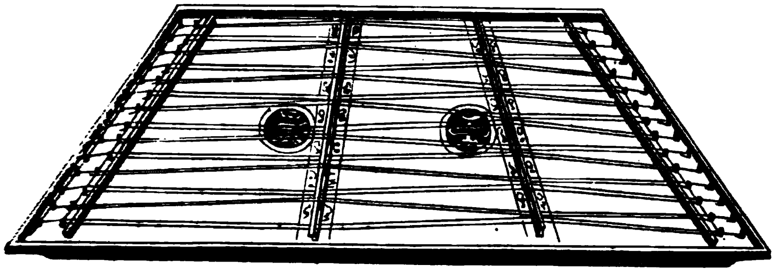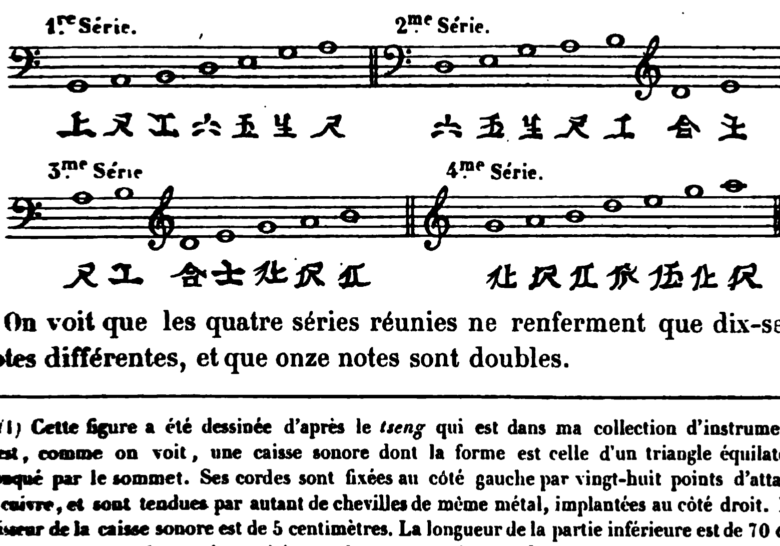


Fig. 17.

Le *tseng* diffère du tympanon par le nombre de ses cordes et par son accord. Ses cordes métalliques, très-minces, sont au nombre de vingt-huit, dont chacune fournit une note, tandis que le tympanon européen est en général monté de soixante-seize cordes, produisant trente-huit notes ayant chacune deux cordes à l'unisson.

L'accord du *tseng* est une des singularités de la musique chinoise : il est indiqué par des signes de notation tracés sur quatre bandes de papier collées sur la table. On y voit que les vingt-huit cordes de l'instrument forment quatre séries de notes, disposées de cette manière :



On voit que les quatre séries réunies ne renferment que dix-sept notes différentes, et que onze notes sont doubles.

(1) Cette figure a été dessinée d'après le *tseng* qui est dans ma collection d'instruments. C'est, comme on voit, une caisse sonore dont la forme est celle d'un triangle équilatéral tronqué par le sommet. Ses cordes sont fixées au côté gauche par vingt-huit points d'attache en cuivre, et sont tendues par autant de chevilles de même métal, implantées au côté droit. L'épaisseur de la caisse sonore est de 5 centimètres. La longueur de la partie inférieure est de 70 centimètres; celle de la partie supérieure, de 42 centimètres; chacun des côtés de l'attache des cordes a 29 centimètres. Deux chevalets de 3 centimètres de hauteur, et travaillés régulièrement à jours, sont collés sur la table d'harmonie, dans des directions parallèles aux côtés de l'instrument. Les cordes passent alternativement sur le sommet d'un des chevalets et dans les vides de l'autre, ce qui leur donne une position inclinée en sens inverse.

Les cordes du *tseng* ne se pincent pas comme celles du *kin* et du *ché;* on les frappe légèrement avec de petites baguettes, dont voici la forme :



Fig. 18.

Les instruments à manche et à cordes pincées dont l'usage est répandu en Chine sont le *gut-komm,* le *poun-goum* et le *samm-jinn.* Les intonations des cordes de ces instruments sont variables; elles se déterminent par la position des doigts qui appuient les cordes sur le manche, comme cela se pratique sur la guitare européenne.

Le *gut-komm* est monté de quatre cordes de boyau; sa forme est celle-ci :

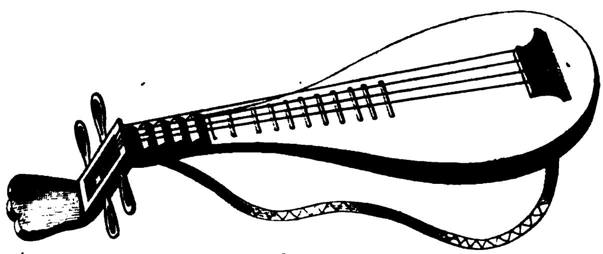


Fig. 19.

Le corps de cet instrument, formé d'une seule pièce de bois creusée dans laquelle s'ajuste une table d'harmonie, a très-peu d'épaisseur et n'a pas d'ouïes pour la résonnance (1). Le cheviller est renversé en arrière et orné d'une tête de dragon sculptée. La touche du manche est en ivoire : ses ondulations marquent six positions pour les doigts jusqu'à la naissance de la table d'harmonie. Sur cette table sont placés douze sillets ou touches en bois, pour y appuyer les doigts : des vides plus grands entre ces touches sont laissés aux places que devraient occuper les demi-tons, lesquels sont absents de l'échelle tonale des Chinois. Au-dessous de chaque sillet ou touche, sont marqués les signes de notation pour chacune des quatre cordes.

Le *poun-goum* est aussi un instrument à quatre cordes. Le corps de résonnance, formé de deux tables d'érable posées sur des tasseaux et

(1) La Borde (*Essai sur la musique*, t. I, p. 366, 3), et La Fage (*Histoire de la musique et de la danse*, atlas in-fol., pl. III, fig. 8), ont représenté le *gut-komm* avec des ouïes en forme de croissants, percées dans la table d'harmonie. Il n'y a rien de semblable à cela dans celui qui fait partie de ma collection d'instruments de musique. Sur la table, vers l'extrémité inférieure, est collé le cordier en ivoire, percé de quatre trous pour y attacher les cordes, que tendent les chevilles.

réunies par une éclisse en bois de courbaril, est circulaire : son diamètre est de trente-six centimètres. La hauteur de l'éclisse qui réunit les deux tables en un seul corps est de 35 millimètres. Le manche du *poun-goum*, très-court, n'a que cinq touches pour y poser les doigts; il est surmonté d'une volute assez semblable à celle du violon, mais percée à jour de part en part. Cette volute a pour ornement une tête de dragon; elle est percée de quatre trous pour autant de très-grandes chevilles. Vers le bas de la table est collé un cordier en bois de courbaril, pour l'attache des cordes. Sur la table d'harmonie sont huit touches pour la formation des notes par la pression des doigts. La table a des ouïes pour la résonnance. Voici la forme exacte du *poun-goum :*

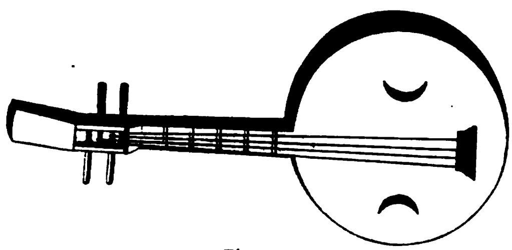


Fig. 20.

Le *samm-jinn* est monté de trois cordes de boyau. Le corps de l'instrument est formé d'une forte charpente, plaquée à l'extérieur en bois de coubaril, et de deux tables minces en sapin. Sa forme est elliptique; son plus grand diamètre est de 17 centimètres, et le plus petit, de 15 centimètres. Le manche, y compris la tête, qui se recourbe en arrière, a une longueur de 80 centimètres jusqu'au corps de l'instrument; mais il est terminé par une queue qui finit en pointe et s'emboîte, au-dessous du corps, dans la queue du cordier. Ce manche, fait d'un seul morceau de courbaril, est très-étroit, car sa largeur, uniforme d'un bout à l'autre, n'est que de 28 millimètres. Voici la forme de l'instrument :

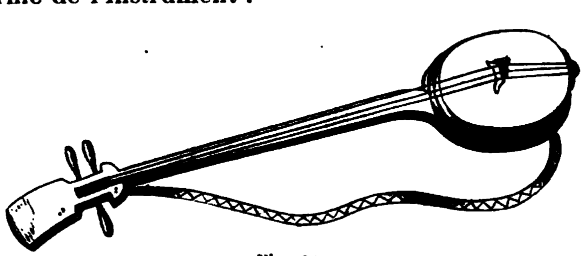


Fig. 21.

Les trois cordes dont le *samm-jinn* est monté sont en boyau. Le manche n'a pas de touches pour y placer les doigts; mais il a un *capo tasto* mobile, qui, glissant sur ce manche, donne le moyen de faire un grand nombre de transpositions.

Cet instrument n'est pas d'origine chinoise : il appartient à l'Inde, car les deux tables du *samm-jinn* de ma collection sont formées de deux morceaux de peau de serpent boa, et la queue du cordier, dans laquelle s'emboîte celle du manche, est une tortue en ivoire.

Dans quelques provinces de la Chine, on trouve un instrument à cordes qui se joue avec un archet : il est formé d'un cylindre de bois de sycomore percé de part en part et réduit à l'épaisseur de deux centimètres. Sur les bords d'un des côtés du cylindre est tendu et collé un morceau de peau de gazelle qui sert de table d'harmonie; l'autre côté du cylindre reste ouvert. Une tige de même bois sert de manche et passe verticalement à travers le cylindre : elle est légèrement courbée en arrière pour former la tête de l'instrument. Cette tête est percée de deux grands trous pour les fortes chevilles qui tendent les cordes d'intestins de gazelle. Les cordes passent sur un petit chevalet et sont attachées, sous le corps de l'instrument, à l'extrémité inférieure de la tige. L'archet est un bambou flexible, courbé par la tension d'une mèche de crins attachée aux deux extrémités. La forme de l'instrument est celle-ci (fig. 22) :



Fig. 22.

Ce violon primitif est originaire de l'Inde et a été introduit en Chine à une époque peu ancienne.

Les instruments à vent chinois sont le *cheng*, espèce de petit orgue portatif; le grand et le petit *ty*, flûtes traversières; les *siao*, semblables à la syrinx ou flûte de Pan des Grecs, et composés de tuyaux plus ou moins nombreux; les *yo*, sorte de galoubet ou de flageolet; de grands et de petits haut-

bois originaires de l'Inde; une conque marine qui sert de clairon militaire, et plusieurs sortes de trompettes.

Le *cheng* est un instrument original, dont l'invention appartient aux Chinois. En voici la figure (fig. 23) :



Fig. 23.

Il est formé de la partie inférieure d'une courge appelée *calebasse* (1), laquelle sert de sommier ou de réservoir pour le vent : elle est fermée par une planchette d'érable, percée de trous dans lesquels sont ajustés des tuyaux de bambou, au nombre de treize, dix-sept, dix-neuf ou vingt et un, suivant l'étendue qu'on veut donner à l'instrument. Bouchés à leur extrémité inférieure par un tampon, ces tuyaux sont taillés en biseau au-dessus de ce tampon, et l'ouverture est couverte par une lame très-mince d'or ou de cuivre, dans laquelle est taillée une languette libre de trois côtés, dont les oscillations, sous la pression du vent, produisent le son. Sur un point de la circonférence de la calebasse est taillée une large échancrure à laquelle s'adapte une pièce dont on voit la forme dans la figure ci-dessus, et qui est percée d'un trou carré, où l'on introduit un bocal en forme de col de cygne. C'est par ce tube que le musicien souffle et fournit le vent nécessaire à la production des sons dans les tuyaux de bambou. Ces tuyaux sont percés d'un petit trou qui, lorsqu'il est ouvert, laisse échapper l'air sans faire entendre de sons; mais si un doigt bouche le trou, l'air n'ayant d'autre issue que celle de l'anche ou languette, la fait osciller avec rapidité, et le son se produit.

Originairement, le *cheng* à treize tuyaux ne fut qu'un instrument d'expériences et de démonstrations des douze *lu* ou demi-tons du tempérament égal; mais, plus tard, il est entré dans le domaine de la musique pratique chinoise, et le nombre des tuyaux a varié en raison de l'objet auquel l'instrument est destiné. Le *cheng* de ma collection a dix-sept tuyaux; il en existe d'autres qui ont dix-neuf, vingt et un et vingt-quatre tuyaux. Bien que celui dont je suis possesseur ait dix-sept tuyaux, il ne produit que douze notes différentes : cinq de ces notes sont doubles. Les sons produits par cet instrument sont ceux-ci :

---

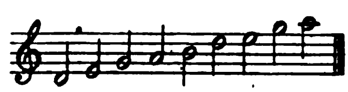
(1) C'est de ce fruit que se faisait autrefois la gourde des pèlerins.

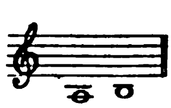


Il y a d'autres dispositions dans les *cheng* à 24, 21, 19 et 13 tuyaux.

C'est à la languette ou *anche libre* du *cheng* que l'Europe est redevable de l'orgue expressif ou *harmonium*. Sa première application fut faite à Paris, en 1810, par Grenié (1). La flexibilité des anches de cette espèce permet de nuancer l'intensité du son produit par l'énergie plus ou moins grande des vibrations, sous l'action d'un vent continu, dont la puissance est variable. Tel est le principe de la faculté d'expression que possèdent l'harmonium et les autres instruments à anches libres.

La flûte chinoise, appelée *ty*, est cylindrique. Sa matière est un roseau d'espèce particulière. Cet instrument a deux trous d'embouchure au lieu d'un seul qui existe dans la flûte européenne. La distance qui sépare une de ces embouchures de l'autre est de 0m,07 : leur destination est de fournir un moyen de transposition. Si l'on se sert de la première embouchure, on bouche la seconde en collant une pellicule mince sur le trou. Le *ty* est percé de six trous, comme la flûte européenne, et, conséquemment, son échelle de sons est une gamme diatonique; mais les deux trous des notes qui forment les deux demi-tons, dans cette gamme, restent toujours bouchés, en sorte que l'échelle incomplète que fait entendre la flûte, dans la musique chinoise, est celle-ci :



A la distance de 4 centimètres du sixième trou du *ty* sont deux trous, percés des deux côtés, et en face l'un de l'autre, pour la sortie du son, bien que le tube se prolonge de 0m,093 au-delà de ces trous, et qu'il soit percé, à son extrémité, de deux autres trous destinés à la production des notes graves . Lorsqu'on veut supprimer ces notes, on laisse ouverts les trous de côté; mais si l'on veut en

(1) Voyez la *Biographie universelle des musiciens*, par l'auteur de cette Histoire, t. IV, p. 99.

faire usage, on bouche ces trous de côté avec des pellicules. Les Chinois ont un grand *ty* et un petit; tous deux sont construits dans le même système. La longueur du grand *ty* est de 0m,70; celle du petit de 0m,54, en voici la figure :



Fig. 24.

Les *siao* ou *syrinx* chinois sont semblables à tous les instruments du même genre, sauf la suppression de tuyaux des notes qui produiraient les demi-tons de la gamme. A l'égard du *yo*, sorte de flûte à bec ou de flageolet, semblable au galoubet de la Provence, il mérite une mention particulière, parce qu'il prouve la connaissance qu'avaient les Chinois, à une époque très-reculée, de faits acoustiques qui n'ont été observés en Europe que quinze ou seize siècles plus tard. Les instruments à vent, dont le tube est cylindrique ou conique, produisent, par l'émission de leurs sons, des angles de réflexion, sur les parois intérieures, qui les font octavier sous l'impulsion du souffle, et permettent par là la production des notes de plusieurs octaves, avec six trous seulement. Il n'en est pas ainsi dans les instruments dont la perce du tube est parabolique, tels que le *yo*, le galoubet et son analogue le chalumeau, dont on a fait la clarinette, en le perfectionnant : les angles de réflexion de ceux-ci les font quintoyer, sous l'impulsion d'un souffle énergique. De là vient que le *yo*, qui n'a que trois trous, peut faire entendre toutes les notes de la gamme; car le même trou, étant ouvert, peut produire sa note naturelle, si le souffle est modéré, et sa quinte, si le souffle est forcé. Ainsi, le trou qui fait entendre la note *sol*, par un souffle modéré, produit aussi *ré*, si on souffle avec plus de force. Le *yo* est un des instruments les plus anciens de la Chine, en voici la forme (fig. 25) :

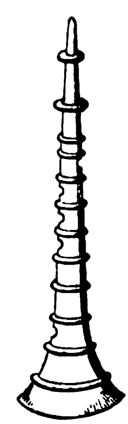


Fig 25.

Les Chinois possèdent plusieurs hautbois qui paraissent identiques à ceux qui se trouvent dans l'Inde. Ces hautbois ont des pavillons très-évasés. Le plus grand de ces instruments est percé de huit trous, dont sept sur le devant pour les doigts des deux mains, et un sur le côté opposé, pour le pouce de la main droite. Le petit hautbois n'a que six trous pour les doigts sur un des côtés, et un

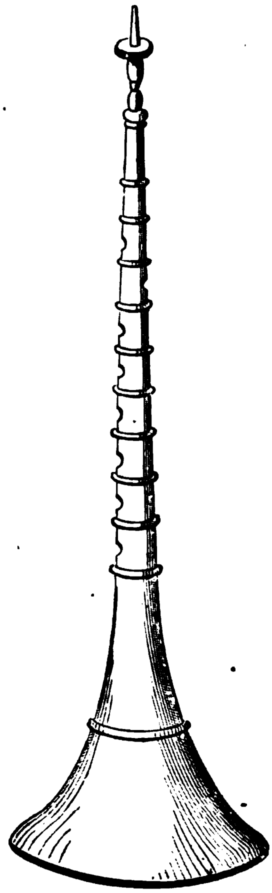


Fig. 26.

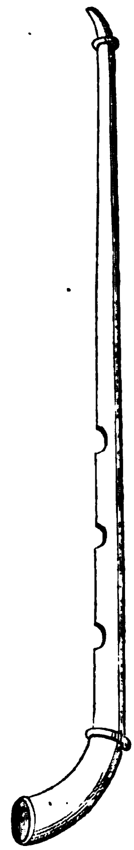


Fig. 27.

seul du côté opposé, pour le pouce de la main droite. Voici la forme de cet instrument (1) (fig. 26) :

On trouve aussi à la Chine un instrument à anche de grande dimension, courbé par le bas et percé de trois trous qui indiquent que la perce du tube est parabolique. Cet instrument paraît être une modification du *cromorne*, qui était encore en usage en France au commencement du dix-huitième siècle. Il a pu être introduit en Chine par les missionnaires, vers la même époque. En voici la figure (2) (fig. 27) :

Les instruments bruyants sont préférés aux autres par les Chinois ; ils en font un tel vacarme, qu'une oreille européenne ne peut le supporter. Ce penchant pour l'éclat des sons leur a fait imaginer différentes sortes de trompettes dont les unes, de petites dimensions, produisent des sons aigus, et les autres, plus grandes, des sons graves de timbres divers. Les Chinois ne cherchent pas à varier les intonations de ces instruments; leur habileté ne va pas au-delà d'une ou deux notes, qu'ils font vibrer avec effort, et qu'ils répètent sans cesse. Les sons de plusieurs trompettes de formes et de grandeurs différentes, qu'ils associent, ne sont pas combinés pour former une harmonie quelconque : leur réunion produit au contraire une affreuse discordance dont de Guignes (3), Macartney (4) et d'autres voyageurs ne parlent

(1) Ces figures sont tirées d'un livre chinois, dont le titre traduit est *Lois des empereurs mantchoux*, livre XXXIV, pl. 1. Cet ouvrage est à la Bibliothèque impériale de Paris.

(2) Même ouvrage, liv. XXXVII.

(3) *Voyage à Pékin*, t. II, p. 318.

(4) *Macartney's Embassy to the China, by Staunton*, t. I.

qu'avec dégoût. On range dans le nombre des trompettes un grand tube en bois, long d'un mètre, et terminé par un pavillon (1) (fig. 28); mais cet instrument se joue avec une anche et, conséquemment, n'appartient pas à la classe dans laquelle il a été placé.

Formes diverses des trompettes chinoises (fig. 29, 30, 31).

Le penchant des Chinois, ainsi que de tous les peuples de race jaune, pour les sons éclatants, leur a fait multiplier avec excès les instruments de percussion en bois, en métal, et les tambours de toute forme et dimension. Les tambours, dont le nom générique est *kou*, sont au nombre d'environ quinze espèces, petites et grandes, y compris les tambours militaires et ceux des

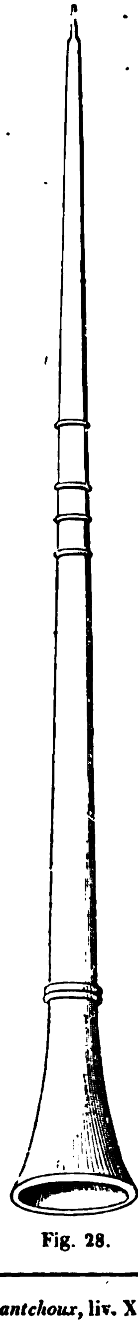


Fig. 28.

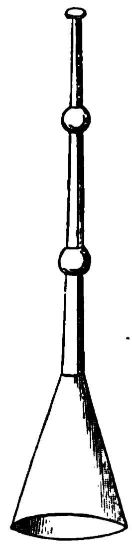


Fig. 29.

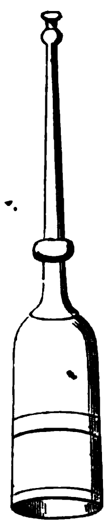


Fig. 30.

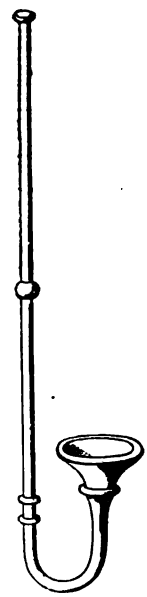


Fig. 31.

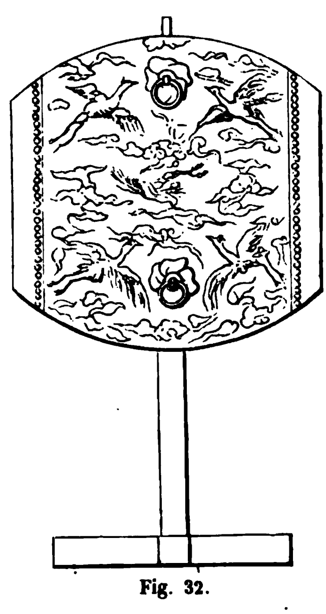


Fig. 32.

(1) *Lois des empereurs mantchoux*, liv. XXXVII.

temples. Huit tambours, de diverses formes et grandeurs, sont destinés à la musique : le plus grand a cinq mètres de circonférence. On en voit la forme fig. 32.

Les cloches (*tchoung*) jouent un grand rôle dans la musique chinoise : on en fabrique de formes diverses, et l'on en fait des séries, dont les intonations sont conformes au système tonal des Chinois. Ces séries de cloches sont disposées dans des appareils dont on peut voir ici la figure :

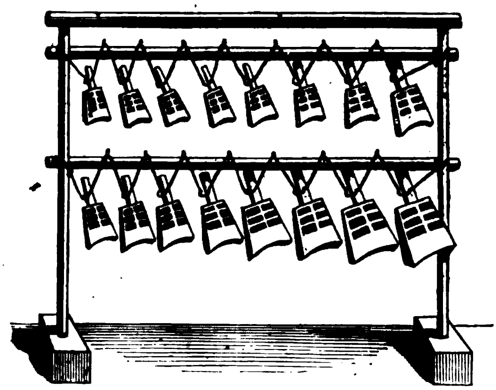


Fig. 33.

Les cloches de ces appareils sont mises en vibration par la percussion de petits maillets de bois.

On doit placer dans la catégorie des cloches les *gongs*, ou plutôt *goungs*, et les *tam-tam* ou *lo*, dont les sons puissants, se confondant et vibrant simultanément avec le son principal, se propagent au loin et ont une longue durée. Les *goungs* sont de grands bassins formés d'un métal où le cuivre, le zinc et l'étain sont combinés dans des proportions qui ont été l'objet de longues études à la Chine, au Japon, et chez d'autres peuples de race jaune. Au centre du bassin se trouve un renflement sur lequel on frappe avec un tampon de laine couvert en *caoutchouc*. Deux goungs de dimensions et de sonorités différentes sont quelquefois suspendus au même châssis et sont frappés simultanément; il en résulte une impression étrange sur le système nerveux.

Le *tam-tam* est une variété du *goung;* il a aussi la forme d'un bassin, mais il n'a pas de renflement au centre. Sa matière est un mélange de dix parties de cuivre, trois parties d'étain et une de bismuth. Cette matière est coulée dans un moule, pour lui donner

la forme, après quoi elle acquiert sa ductilité sous l'action longtemps répétée du marteau; puis on la fait rougir au feu, et on la trempe en la plongeant dans un baquet d'eau. Le *tam-tam* est connu en Europe; il s'en trouve à Londres, à Paris, à Bruxelles et dans d'autres grandes villes. On en fait usage dans les théâtres pour certains ouvrages dramatiques. Les Chinois suspendent jusqu'à huit *tam-tam* au même châssis; on les frappe tous à la fois dans de certaines occasions, et le son combiné qui en résulte est formidable.

On trouve à la Chine diverses pierres sonores dont la meilleure, appelée *yu*, est dure, pesante et d'un grain serré : elle prend le poli de l'agate. On donne à ces pierres une forme déterminée, et l'on en compose des séries qui, comme celles des cloches, sont conformes au système tonal des Chinois. Les appareils de ces séries de pierres sonores, dont on peut voir ici la forme, sont appelés *king*.

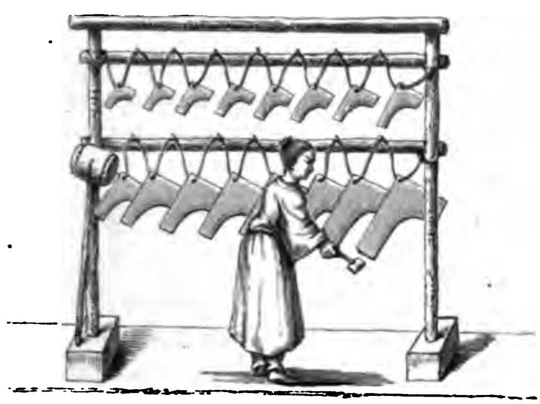


Fig. 34.

La pierre de *yu* est mise en vibration par la percussion de marteaux de métal ou de maillets de bois.

Les Chinois possèdent d'autres instruments de percussion en métal et en bois, moins bruyants que ceux dont il vient d'être parlé. Ces instruments, originaires de l'Inde, se sont introduits dans le Céleste Empire à une époque inconnue. En les adoptant, les musiciens chinois les ont modifiés et arrangés suivant leur échelle tonale. Le premier de ces instruments est le *yun-lu*, assemblage de dix bassins métalliques, dont on voit ici la forme (fig. 35) :

Le métal des bassins est le même que celui des *goung*. La diversité

des intonations est produite par la variété des épaisseurs des bassins et par les différences de leurs diamètres. Il y a des *yun-lu* établis d'a-

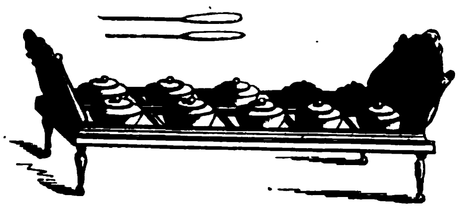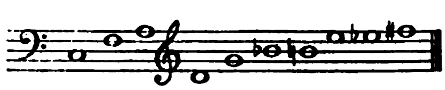


Fig. 35.

près des systèmes divers de tonalité. Le père Amiot envoya en France, vers 1760, un de ces instruments, dont l'accord était celui-ci :



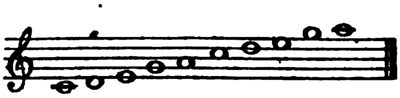
Au premier aspect, ces notes paraissent n'avoir aucun rapport logique de tonalité; cependant, si on les considère avec attention, on y découvre deux formules assez régulières de relations tonales qui ne doivent pas être confondues. Voici la première :



Toutes les notes de la gamme diatonique s'y trouvent à des distances plus ou moins considérables. L'autre formule est celle-ci :



Celle-ci semble indiquer des points de contact pour des modulations, dont on ne voit néanmoins aucun exemple dans la musique chinoise connue. Les *yun-lu* actuels de la Chine, plus petits que les anciens, bien que composés de dix bassins métalliques, sont accordés de cette manière :



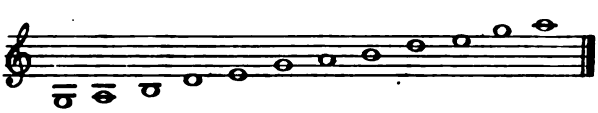
Les bassins des *yun-lu* sont mis en vibration par la percussion de légères baguettes.

Il existe à la Chine des instruments à lames métalliques qui se frappent avec des baguettes de cuivre, et dont la forme est celle-ci :



Fig. 36.

Les lames, au nombre de douze à dix-huit, produisent cette suite de notes :



Des instruments analogues ont, au lieu de lames métalliques, des lames de bois dur et sonore, d'un timbre moins strident. Leur accord est semblable à celui des instruments à lames de métal. Enfin, les Chinois ont aussi des cymbales, des appareils de grelots et de sonnettes, des planchettes qui se frappent l'une contre l'autre dans une certaine cadence, et des castagnettes de diverses formes. Ces instruments de sonorité et de bruit se réunissent parfois pour former un ensemble peu satisfaisant pour une oreille délicate.
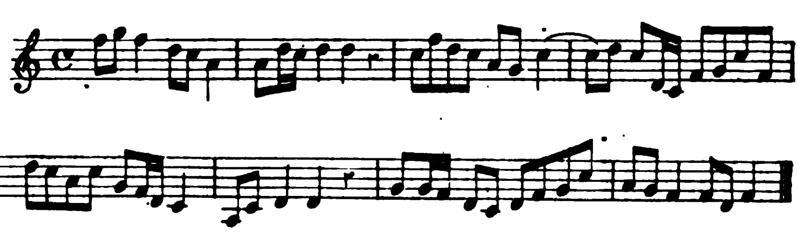
Les Chinois chantent peu; pour eux, le bruit des instruments a plus d'attrait que la musique vocale, et l'éclat des sons est surtout ce qui les charme. Aucune notion d'harmonie simultanée des sons n'existe à la Chine. Les instruments à cordes, à vent, et les appareils de pierres

sonores, de cloches et de lames de métal ou de bois, y jouent les mélodies à l'unisson : ils sont accompagnés de tambours qui marquent le rhythme. Dans les réunions d'un grand nombre de musiciens, les trompettes de diverses formes et de sonorités graves ou aiguës jettent sur ces mélodies des sons étourdissants qui s'y accordent rarement, et seulement par l'effet du hasard; car on n'a pu, jusqu'à ce jour, découvrir chez les Chinois l'usage de former une partition, pour indiquer les passages où doivent se faire entendre certains instruments, et non d'autres. Il paraît qu'il y a pour cela des signaux qui se font au commandement du chef d'orchestre. Il en est de même pour l'usage des gros tambours, des cymbales, des *goung* et des *tam-tam*.
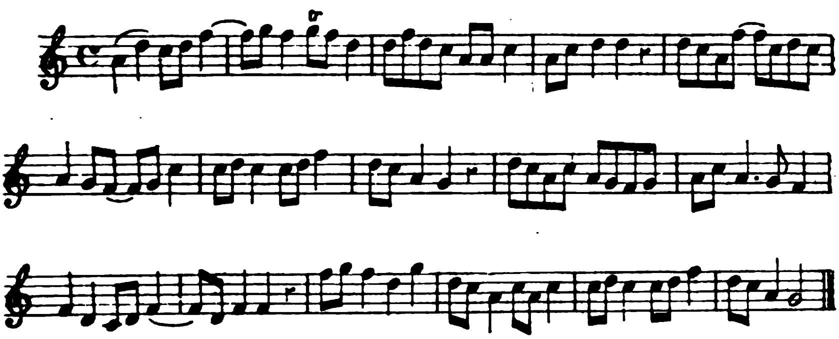
Le phénomène le plus singulier que présente la musique chez les Chinois, c'est que cette nation, parvenue par la théorie et par l'expérience à la connaissance de l'échelle chromatique des douze demi-tons tempérés de l'octave, démontrée par des instruments de leur invention, ait cependant, par une conséquence de son imparfaite organisation, méconnu la nécessité de ce même intervalle du demi-ton, sans lequel il n'y a pas d'art musical possible, pas d'émotion sentimentale éveillée par la mélodie, pas de modulation, aucun moyen d'éviter le retour incessant des mêmes formes et, par suite, la monotonie. Une gamme de cinq notes par octave, des mélodies sans charme, l'ignorance absolue de l'harmonie, et l'abus de la sonorité et du bruit, voilà donc la musique des Chinois; musique à jamais imperfectible dans de telles conditions. Ces conditions sont aussi celles de la musique des Cochinchinois, des Coréens et des habitants du Tonquin, qui, tous, ont la même origine, les mêmes penchants et les mêmes mœurs. La tonalité, les formes mélodiques, les instruments, leur emploi, sont semblables, et leurs effets sont identiques.

Air chinois.
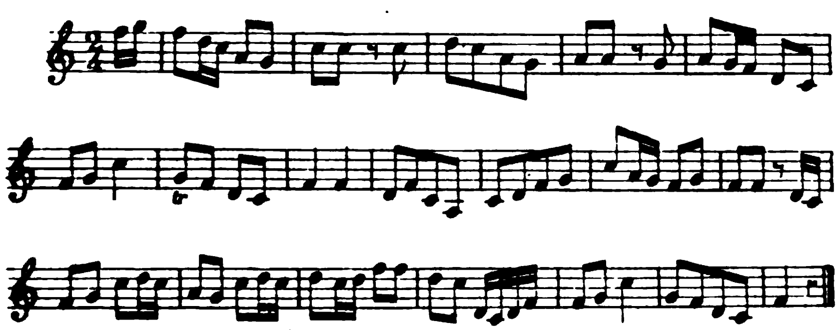
I. HARMONIE DES VENTS DU MILIEU.
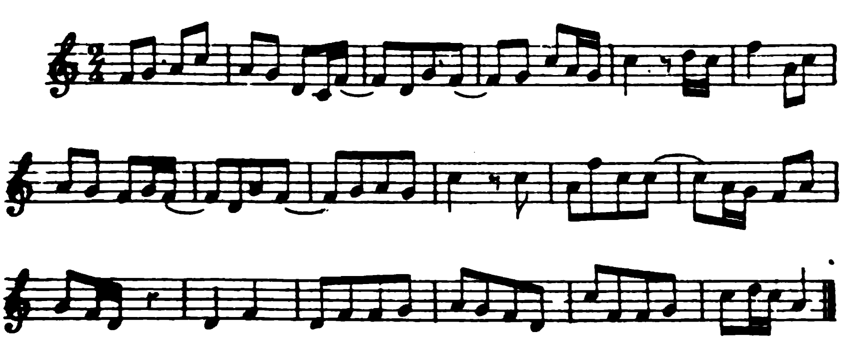


II. DESCENTE DE L'HIRONDELLE.



III. LES SEPT FRÈRES.



IV. LA BEAUTÉ DES JARDINS ET DES FORÊTS.



On voit dans ces airs, choisis parmi les plus célèbres de la Chine, l'absence de sens logique dans les phrases et la monotonie persistante de formes, d'accent et de tonalité. Quelques centaines d'airs recueillis dans ce pays reproduisent incessamment les mêmes choses.
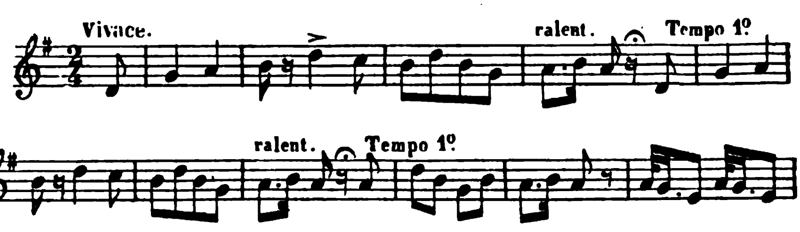
Les Japonais sont évidemment de race mongolique, comme les Chinois; mais ils en forment une variété, croisée par quelque élément étranger. Ils ont la tête grosse, le cou très-court, le nez gros, les yeux obliques, le teint jaune, les cheveux noirs et lisses. Leur civilisation et leur industrie sont avancées : ils ont, à cet égard, de l'analogie avec les Chinois.

Comme la langue chinoise, celle des Japonais est monosyllabique, ainsi qu'on le voit dans cette stance :

Ya ma si ro no
Si ro no o ko so de
Tche mi so mi te
A ka do si yo ri to
Fi to wa you nar (1).

Le système de la musique japonaise n'est pas encore connu. Si l'on en jugeait d'après les instruments rapportés du Japon en Europe, le caractère de cette musique serait identique ou du moins analogue à celui de la musique chinoise, d'où l'on pourrait conclure la similitude de leurs tonalités. Toutefois les mélodies recueillies par M. de Siebold, pendant un séjour de plusieurs années au Japon, semblent contraires à l'idée de cette analogie, car on n'y remarque pas les lacunes de l'échelle tonale des Chinois (2). Au nombre de ces airs, il en est dont la gamme est semblable à l'échelle tonale des Européens, comme on le voit ici :
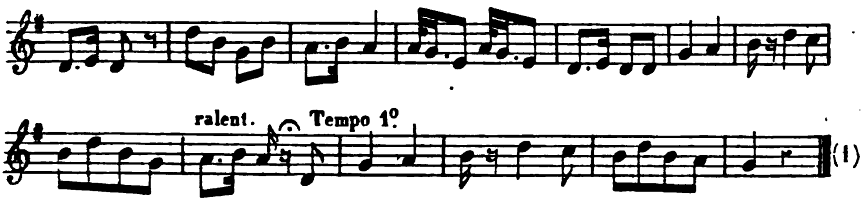
Chant japonais (3).



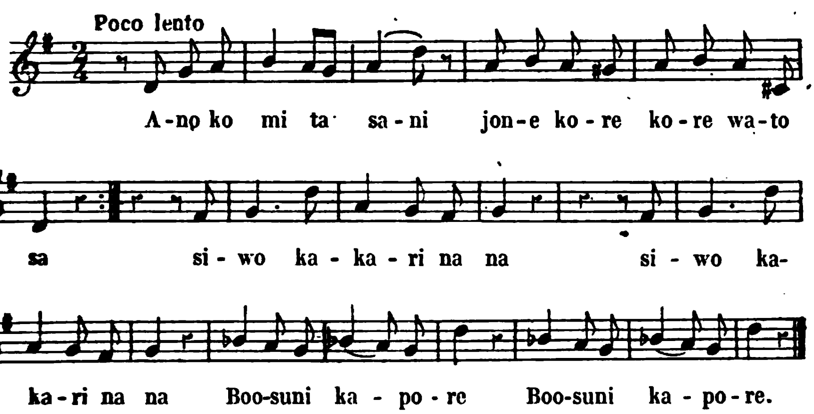
(1) « La robe blanche de Yamas-si-ro est teinte avec du sang, et chacun l'appelle le conseiller « rouge. » (M. Titsing, *Illustrations of Japan*, London, 1822, p. 149.)

(2) *Japanische Weisen gesammelt von Ph. Fr. von Siebold; für das Piano eingerichtet von J. Küffner*. Leyden, 1836; in-4º obl.

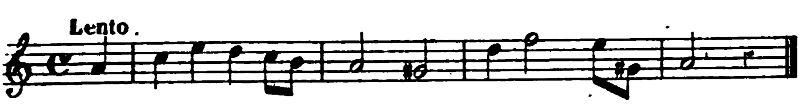
(3) *Ibid.*, nº IV.



Un autre air présente un mélange de modes majeur et mineur, avec une terminaison étrangère à la tonique; le voici :
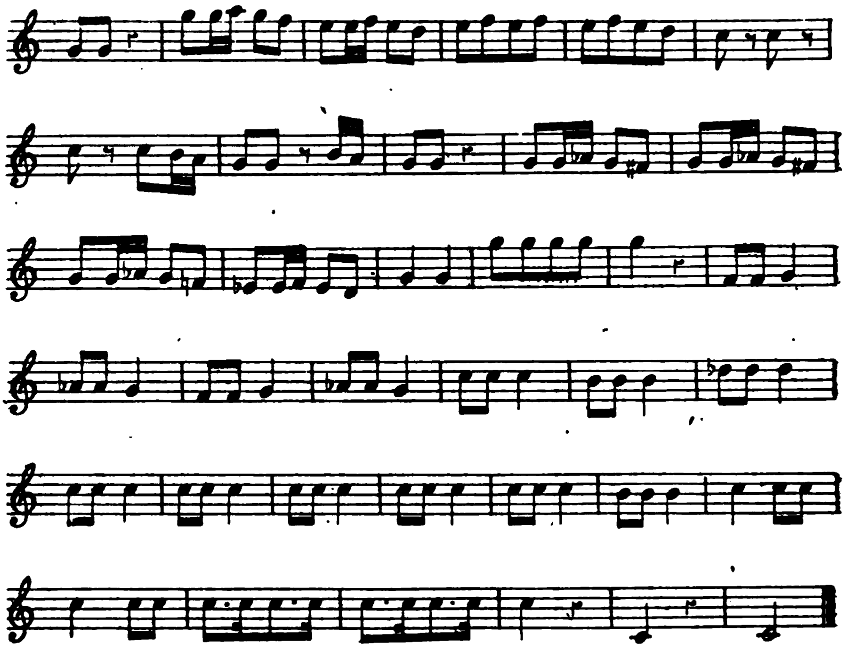


Dans une autre mélodie, on reconnaît le caractère des chants slaves, ainsi qu'on le voit ici :



Enfin, un air publié également par M. de Siebold présente un mélange de tonalités différentes, qui semblent indiquer que la musique japonaise a pour base une échelle chromatique; la voici :



(1) Je dois avouer qu'il m'est bien difficile d'accorder une entière confiance à cette mélodie, non-seulement à cause de sa tonalité, mais aussi à cause de sa forme et de la régularité de son rhythme. Je crains que M. de Siebold n'ait été le jouet d'une mystification



Il est incertain si le voyageur qui a fait connaître ces spécimens de la musique japonaise a rendu avec exactitude les intonations des sons, car il n'a fourni aucun renseignement sur la tonalité de cette musique. On doit donc s'abstenir de conjectures à cet égard, et attendre que, par les fréquentes relations actuelles de l'Europe avec le Japon, des documents plus complets aient été recueillis.

Quelques instruments de musique japonais se trouvent dans des cabinets de curiosité en Hollande, à Londres et à Paris : il n'est pas sans intérêt d'en présenter ici les dessins. Leur construction est, en général, d'un fini remarquable. Ceux qu'on voit ici ont été dessinés d'après les originaux qui se trouvent dans la belle collection de M. Adolphe Sax, le célèbre facteur d'instruments de musique à Paris.

Le premier de ces instruments japonais, analogue au *ché* des Chinois, mais beaucoup plus grand, a 1 mètre 90 de longueur sur 0,25 de largeur. Il est monté de 13 cordes de soie attachées par des pointes aux deux bouts de l'instrument. L'accord paraît pouvoir être modifié de plusieurs manières, par le déplacement des chevalets qui leur servent de points d'appui et déterminent les intonations en raison de la

longueur et de la tension des cordes. La figure de l'instrument est celle-ci (fig. 37) :

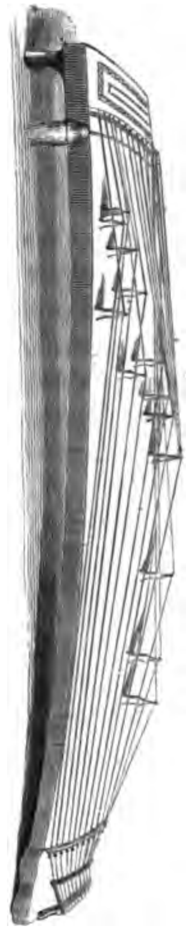


Fig. 37.

La tête et la queue de cet instrument, dont le nom japonais est *kollo*, sont finement incrustées d'ivoire, d'écaille et de laque.

Un autre instrument du même genre, appartenant à la collection de M. Sax, n'a que 0,54 de longueur sur 0,11 de largeur. Tous deux sont en bois de palmier et leurs chevalets sont en ébène.

Un troisième instrument semblable, de la même collection, n'a que 0,46 de longueur sur 0,09 de largeur.

Les instruments à manche et à cordes pincées sont de deux sortes : le premier est le *kousser*, à 4 cordes, dont le corps sonore, de 0,20 de longueur sur 0,15 de largeur, est octogone, surmonté d'un manche long de 0,60, non compris le cheviller et la tête : le manche est divisé par quatorze sillets en ivoire. La table et le fond sont faits d'une sorte de hêtre blanc très-poreux; les éclisses sont en palissandre, et le manche en acajou. On voit ici la forme du *kousser* (fig. 38) :

L'autre instrument de même espèce n'a que trois cordes. Son nom est *samsin*. Le corps sonore, long de 0,20, et large de 0,10, a des éclisses en bois d'acajou; la table et le dos sont formés de deux morceaux de peau d'agneau préparées. Le manche, long de 0,60 non compris le cheviller et la tête, est en

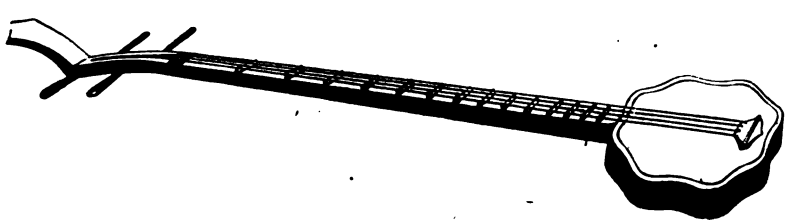


Fig. 38.

bois de palmier, sans touche et sans sillets; les chevilles sont en bois d'acajou. La forme de l'instrument est celle-ci (fig. 39) :

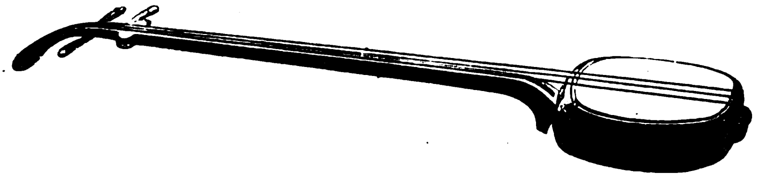


Fig. 39.

Un seul instrument à vent du Japon est connu jusqu'à ce jour en Europe; c'est une flûte à bec et à huit trous assez rapprochés, qui semblent indiquer des intervalles plus petits que des demi-tons.

Les instruments de percussion connus sont des gongs et des tam-tams semblables à ceux de la Chine : on remarque aussi, dans cette classe d'instruments, une sorte de sistre, formé de deux anneaux sonores, montés dans un manche, et dont voici la forme :

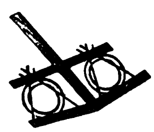


Fig. 40.

Les anneaux se frappent avec une légère tige métallique.

Le tambour musical, différent de ceux qui sont employés à la guerre, est monté sur un pied et a cette forme :



Fig. 41.
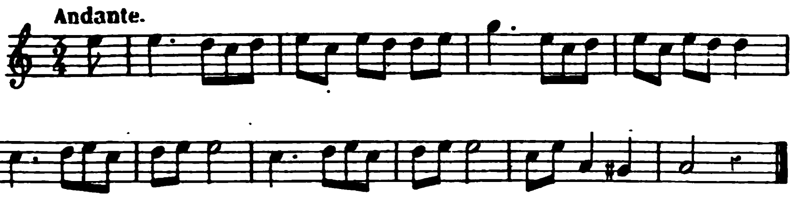
Les Japonais aiment la musique et la cultivent même avec passion. Il est vraisemblable que la plupart des femmes sont musiciennes, dans les classes élevées, car l'usage veut que, parmi les cadeaux de noces qu'elles reçoivent, il y ait une harpe (*kollo*), et l'espèce de guitare appelée *samsin* (1). Le goût des Japonais, dans leur musique, ne

(1) Titsing, ouvrage cité, p. 193.

paraît pas néanmoins très-délicat, car les voyageurs en parlent comme d'un vacarme de tambours, de gongs et de *tam-tams*, mêlé aux sons de quelques flûtes (1).

Les mêmes éléments se retrouvent chez les Mantchoux et même chez les Mongols nomades : ceux-ci toutefois ne possèdent pas le luxe instrumental de la Chine. Plus grossiers, les Kalmoucks et les Kirghiz n'ont que le chant et le tambour.. Leurs airs sont, en général, bornés à la gamme de cinq notes sans demi-tons; mais leurs relations fréquentes avec les Russes ont modifié la finale de quelques-uns de ces airs, où le demi-ton sensible du mode mineur apparaît quelquefois, comme on peut le voir dans cet air kalmouck, que j'ai noté en 1814, pendant l'invasion de la France par les armées alliées :

Air kalmouck.



Il est vraisemblable que la finale fut originairement

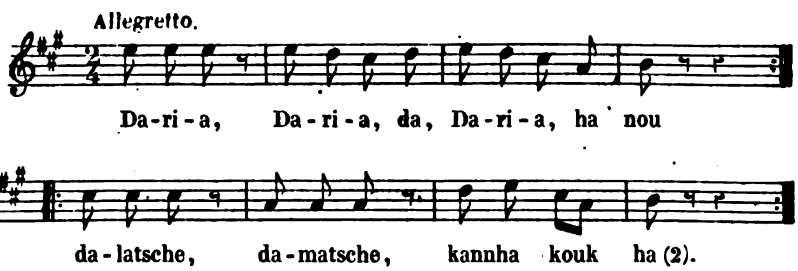


Les Kamtschadales et les autres peuples septentrionaux, bien qu'originairement de race tartare ou mantchoue, ont été modifiés jusqu'à certain point par la race slave, sous la domination de laquelle ils vivent. La rigueur du climat les use par degrés et les décime de telle sorte, que leur nombre diminue sensiblement, et que leur disparition du nombre des populations est inévitable dans un temps donné : néanmoins ils cultivent le chant, la danse, et y trouvent des consolations dans leur triste existence. Leurs airs sont courts, mais ils les répètent cent fois sans interruption, bien que les paroles aient rarement un sens, et qu'elles ne changent point aux différentes reprises. La tonalité métisse de ces chants a admis le demi-ton des airs chantés par
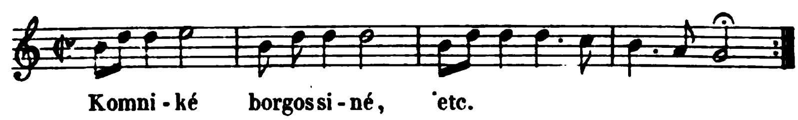
(1) Titsing, ouvrage cité, p. 143.

les paysans russes : on peut juger de leur caractère par les exemples suivants de quelques airs du Kamtschatka et des tribus de la Sibérie :

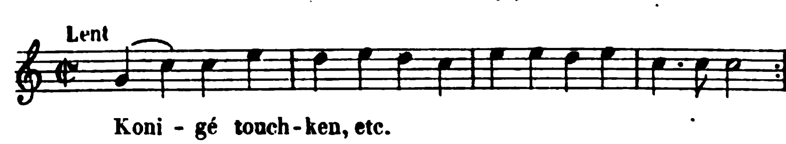
Air kamtschadale (1).



Chanson des Tartares Nogais (*Sibérie*) (3).



Chanson des Katchins (4).



Air des Kamachins (5).



---

(1) *Journal historique du voyage de M. de Lesseps, consul de France*, etc.; Paris, Imprimerie royale, 1790, 1re partie, p. 102.

(2) Le sens de ces paroles est : « Daria (nom de jeune fille), Daria chante et danse encore. »

(3) *Voyage en Sibérie*, etc., par Gmelin, traduit par M. de Keralio; Paris, 1767, t. II, p. 106.
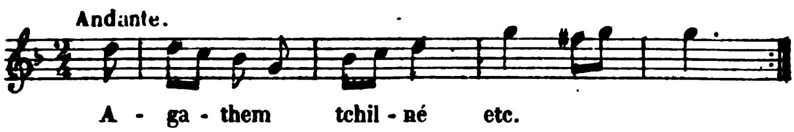
(4) Même ouvrage, t. II, p. 106. Les Katchins sont des Mantchoux non civilisés qui errent vers les frontières de la Mongolie, à l'extrémité de la Sibérie. Ils vivent sous des tentes de feutre. Leurs chants n'ont pas de demi-tons.

(5) Même ouvrage, t. II, p. 106. Les Kamachins, ou Kamatchins, forment aussi une tribu tartare mantchoue, qui vit dans la province sibérienne d'Iénisséisk.
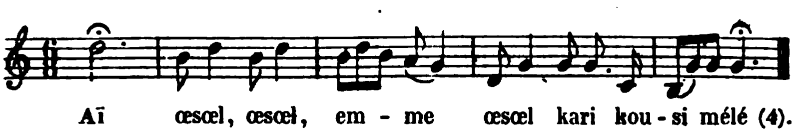
Air des Kotoutzy (1).



Chanson des Saghaitzy (2).



Chanson des Tchaskaizy (3).



Les Malais, répandus depuis la presqu'île de Malacca jusqu'à l'île de Pâques (Polynésie), et depuis l'archipel Sandwich jusqu'à la Nouvelle-Zélande, ont été considérés longtemps comme une race différente des trois autres; mais on ne doute plus aujourd'hui qu'ils n'en soient une variété dans laquelle le sang jaune est dominant et se mêle, dans des proportions diverses, au sang noir, et même à la race blanche. Ce dernier élément, appartenant à l'Inde, est démontré par la langue malaisienne, dont la base est un dérivé du sanscrit. Le teint des Malais est brun, diversement nuancé en raison des croisements qui ont modifié ces métis sous différentes latitudes. Ils ont les cheveux longs, lisses et noirs, les yeux brillants et presque droits, le nez gros et épaté. Leur complexion est robuste, nerveuse, et leur caractère est violent jusqu'à la férocité. Hardis dans leurs entreprises, ils se sont répandus, d'archipels en archipels, dans la plus grande

---

(1) Gmelin, *Voyage en Sibérie*. La peuplade tartare des Kotoutzy est de même origine que les précédentes et vit dans le même gouvernement d'Iénisséisk.

(2) *Ibid.* Les Saghaitzy sont une petite tribu nomade de Tartares qui vit dans le district de Kinominsk (Sibérie). La mélodie recueillie chez eux par Gmelin appartient évidemment aux Bohémiens nomades de la Russie.
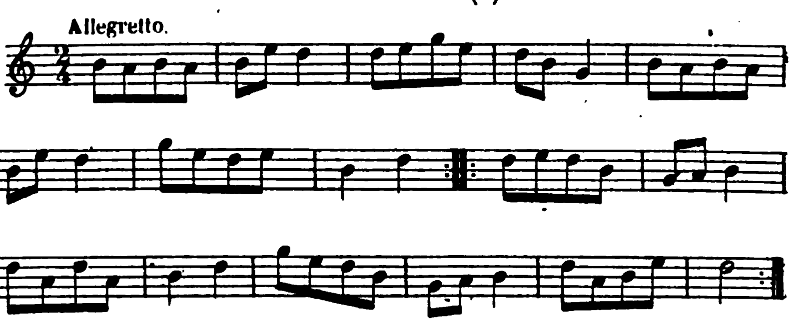
(3) *Ibid.* Les Tchaskaizy vivent dans le district de Krasnoïarsk, mais ils sont originaires de la Mongolie.

(4) Prêtez l'oreille à mon chant, Oesæl; je veille attentivement.
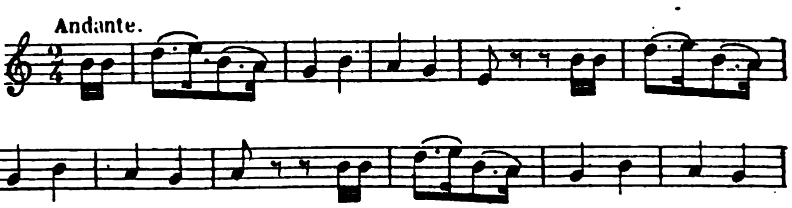
partie de l'Océanie, où ils ont établi leur domination; mais leurs relations intimes avec les habitants primitifs de ces contrées les ont dégénérés. C'est à Malacca, à Sumatra et dans l'île de Java que se trouve l'espèce supérieure de cette race métisse. Bien que doués d'une intelligence plus vive et d'une organisation plus énergique que les races jaune et noire, dont le croisement leur a donné l'existence, les Malais ne peuvent répudier la souche mongole dont ils sont issus, car leur musique est identique à celle des Chinois et des autres peuples jaunes. Comme eux, leur gamme n'a que cinq notes dans l'étendue de l'octave, et les demi-tons en sont bannis; comme les Chinois et les Japonais, ils ont le goût, ou plutôt la passion des instruments bruyants; l'éclat des sons et l'intensité du bruit sont, pour eux, le charme suprême de la musique.

Depuis l'île de Java jusque dans la Papouasie, les airs malais, tant pour le chant que pour la danse, semblent être calqués sur ceux des Chinois. Ces airs n'ont aussi qu'un mode, lequel est majeur. Des deux spécimens suivants, le premier est pris à Java, le deuxième à Sumatra.
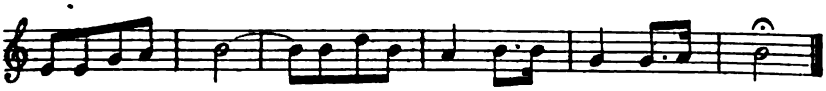
Air malais de Java (1).



Air malais de Sumatra.



(1) *Voyage par terre et par mer aux colonies hollandaises et dans quelques établissements anglais, depuis* 1817 *jusqu'en* 1826, par Johannes Olivier. Amsterdam, 1828, in-8°, fig.



Les Malais établis dans la Nouvelle-Guinée ou Papouasie y ont introduit leur système tonal, dont l'influence se fait remarquer dans le chant des Papous, ainsi qu'on l'a vu précédemment.

Comme les Chinois, les Malais ont des instruments à cordes, à vent et de percussion : ceux-ci occupent la place la plus importante dans leur musique. Parmi leurs instruments de la première espèce, le *chalemboung*, monté de dix cordes métalliques et quelquefois de quinze, tient le premier rang. La forme est à peu près celle du *ché* des Chinois, ainsi qu'on le voit ici :

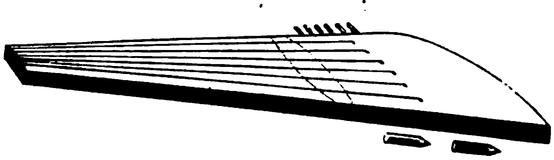


Fig. 42.

Les cordes, attachées à de petites pointes de fer à l'extrémité la moins large, sont soutenues par un chevalet au-delà duquel elles passent par un petit trou percé dans la table d'harmonie, et vont s'enrouler sur de longues chevilles placées sur le côté du corps de l'instrument, qu'elles traversent, pour aller se fixer, à leur extrémité, dans une barre longitudinale percée de trous, laquelle est placée sous la table. Les cordes sont tendues et accordées par ces chevilles. Le *chalemboung* se place sur une table ou sur un pied qui s'y adapte, et les cordes sont pincées alternativement par les deux mains.

La *katjappie*, autre instrument à cordes des Malais, a le corps plus étroit et plus long que celui du chalemboung. La forme est à peu près celle d'une pirogue légèrement relevée à chaque extrémité. Sa longueur totale est de 1 mètre 25 centimètres, et sa plus grande largeur est de 125 millimètres. Au-dessous de l'instrument, qui représente la quille de la pirogue, est une ouverture longue de 63 centimètres et large de 35 millimètres. Huit trous sont percés dans un des côtés pour huit longues chevilles qui sont fixées dans les trous d'une barre de bois dur. Les huit cordes, attachées par de petites chevilles de fer à une des extrémités de la table d'harmonie,

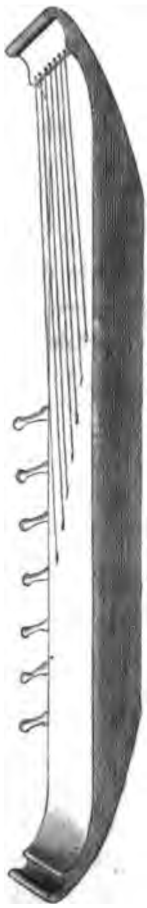


Fig. 43.

sont soutenues par un chevalet, au-delà duquel elles passent par de petits trous au travers de la table et vont s'enrouler sur les grosses chevilles, qui les tendent et les accordent. Le *katjappie*, dont voici la figure (fig. 43), se tient comme une guitare, et les cordes se pincent de la main droite. Celui que je possède est construit en bois de palmier. Les Soundas, habitants des montagnes de l'île de Java, font usage de cet instrument auquel ils donnent le nom de *trawangsa*.

On trouve chez les Malais de l'île de Java un instrument à archet monté de deux cordes, appelé *rabab;* il est originaire de la Perse et de l'Arabie. Le corps de l'instrument est hémisphérique, comme on le voit ici (fig. 44) :



Fig. 44.

Il se compose ordinairement d'une moitié de noix de coco; une peau, tendue et collée sur ses bords, sert de table d'harmonie. Le manche et le pied sont en ivoire. La tête est percée de deux trous pour deux grandes chevilles qui tendent les cordes. L'archet est très-court.

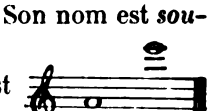
La plupart des instruments à vent des Malais sont originaires de l'Inde. Le plus ancien est une flûte à bec, dont la longueur totale, non compris le sifflet, est de 25 centimètres. Elle est percée de sept trous sur le devant, et de deux au côté opposé. Son nom est *souling*. En voici la figure. L'étendue de l'instrument est 



fig. 45.

Le *serdoum*, autre espèce de flûte à bec, est analogue au *yo* chinois; il n'a que trois trous et produit une partie des sons de son étendue en quintoyant. Une troisième flûte, très-ancienne, est originaire de l'Inde, comme l'indique son nom *bangsi*, lequel est sanscrit. Cet instrument est une sorte de flageolet, dont le son a beaucoup de douceur. Le *sraoni* des Malais est un grand

hautbois assez semblable au *sunnayée* de Madras, dont il sera parlé en son lieu. Cet instrument a dix trous et se joue avec une anche de roseau. A l'égard de la trompette, *nafiri*, dont les Malais font un usage très-bruyant, c'est évidemment le *néfyr* des Arabes et des Persans.

Le luxe instrumental des Malais consiste, comme celui des Chinois, dans le nombre et la variété des instruments de percussion. Le plus primitif, appelé *angklang*, est fort original. Il est composé de deux ou trois tubes de bambou, vidés et nettoyés, dont le diamètre et la longueur vont en diminuant. La moitié supérieure de chaque tube est coupée obliquement; le pied est taillé en deux bandes étroites, qui jouent librement dans une rainure de la base d'un léger châssis. Les barres supérieures de ce châssis traversent les têtes des tuyaux de bambou, leur laissant la liberté d'oscillation. Lorsqu'on agite l'appareil, les tuyaux rendent des sons très-intenses en se heurtant contre les parois de la rainure dans laquelle ils se meuvent. Voici la forme de cet instrument singulier :

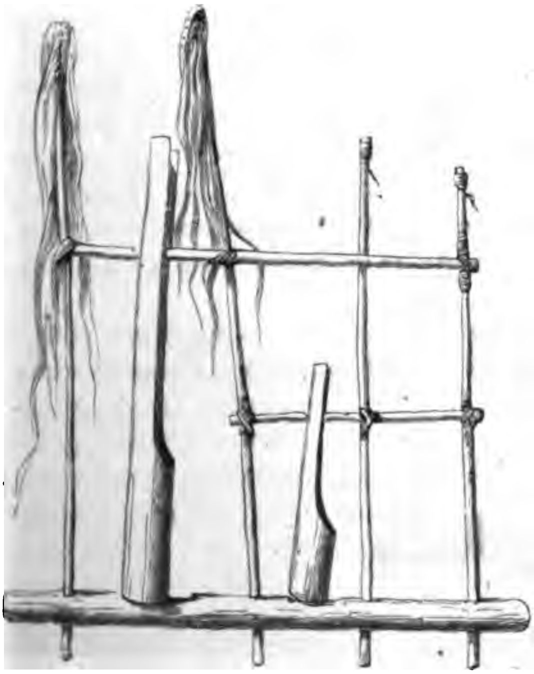
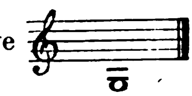
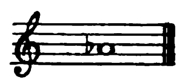
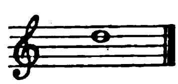


Fig. 46.

Il est très-digne de remarque que le hasard n'ait pas produit

des harmonies naturelles et régulières dans ces associations de trois tubes sonores qui résonnent simultanément, et que l'attention des Malais ne se soit pas éveillée par le phénomène de cette résonnance multiple et simultanée. Je possède trois de ces instruments dont les bambous produisent des sons d'une intensité qui frappe d'étonnement; dans aucun, on n'aperçoit l'intention de former des rapports harmoniques, et l'on voit avec certitude que l'ouvrier qui les a confectionnés a taillé ses tubes de bambou au hasard et dans des proportions arbitraires. Le plus grand des trois modèles a un gros tuyau qui sonne le *sol* grave ; le second tube produit un la bémol  trop bas, et le troisième un ré  trop haut. Cependant la population de la Malaisie trouve une grande jouissance dans le retentissement de plusieurs *angklangs* qui font entendre une multitude de sons étrangers les uns aux autres. Un voyageur (1) rapporte que les *Soundas* se réunissent quelquefois au nombre de quarante ou cinquante, portant tous des *angklangs* de dimensions très-diverses, les agitant et produisant un effet sonore qui ne ressemble à aucun autre et dont la puissance est considérable, pendant qu'ils dansent dans les attitudes les plus grotesques.

Les Malais ont des tambours de toutes formes et de toutes dimensions, dont ils font un bruit assourdissant dans certaines occasions solennelles. Quelques-uns de ces tambours ne se battent qu'avec les mains et produisent un son faible : on n'en fait usage que pour accompagner les instruments à cordes. En voici la figure (fig. 47). Au bruit des tambours, les Malais ajoutent le son métallique et

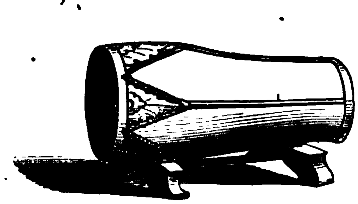


Fig. 47.

(1) Johannes Olivier, ouvrage cité.

formidable de *tam-tams*, et de *gongs* ou *goungs* semblables à ceux des Chinois, mais dont le diamètre est de quatre ou cinq pieds. On voit ici un de ces appareils (fig. 48). De plus petits instruments de la même espèce, dont la forme est celle d'une marmite avec son couvercle, se placent sur des cordes attachées à un châssis : on les frappe avec une baguette garnie de peau. On en voit ici la forme (fig. 49). Ces instruments sont appelés *kétout* ou *kampouk*, suivant leur volume, ou moyen, ou petit. Le *bouang*, ou *kromo*, composé d'une série de bassins de métal qui forment l'échelle tonale de la musique des Malais, est originaire de l'Inde, comme le *jun-lu* des Chinois. A cet instrument s'ajoutent les sons d'appareils composés de lames métalliques, appelés *gambang* (fig. 50), et de lames de bois sonore, dont le nom est *kamboung kayu* (fig. 51); enfin, l'ensemble se complète par le *gander*, formé de lames d'étain placées sur des bambous suspendus horizontalement. Les lames sont frappées avec des baguettes, mais ce sont les bambous, qui produisent les sons dont le timbre est voilé par l'effet mat de l'étain. Ces combinaisons sonores charment les Malais de la classe la plus élevée aussi bien que le peuple.

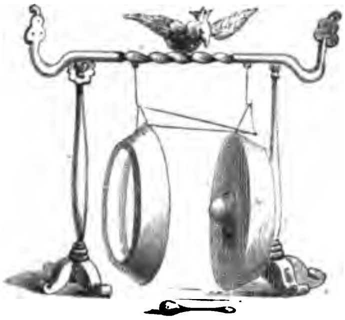


Fig. 48.

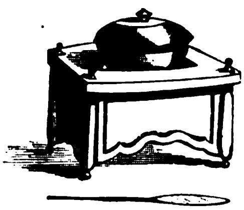


Fig. 49.

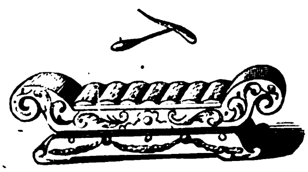


Fig. 50.

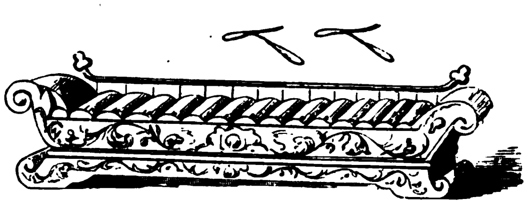


Fig. 51.

Ici, comme chez les Chinois, on trouve la glorification du son dans la matière et dans l'impression nerveuse. Des milliers d'années pourraient se succéder sans qu'il se produisît, par cet élément isolé, des modifications assez importantes pour qu'il en sortît une musique perfectible. La sonorité est un phénomène matériel, physique, un

fait qui, par lui-même, n'éveille aucune idée et ne provoque aucune affection sentimentale; or, l'art ne peut naître que de la synthèse du sentiment et de l'idée. La musique de la race jaune sera donc éternellement irrationnelle dans son système tonal, et bornée à des effets matériels de sonorité; à moins que cette race ne soit transformée par la conquête et que son goût ne se modifie par l'imitation de la musique des vainqueurs européens; ce qui n'est pas vraisemblable. Pendant leur longue habitation à la Chine, les missionnaires jésuites ont essayé, à diverses reprises, de faire goûter aux personnages de la cour impériale la musique italienne et française de leur époque; mais toujours sans succès. Postérieurement, l'ambassadeur anglais lord Macartney fut envoyé à Pékin avec une suite nombreuse dans laquelle figurait un corps de musique d'instruments à vent. Lorsque cet orchestre se fit entendre à la cour de l'empereur, une seule chose fixa l'attention des Chinois: ce fut la sonorité des clarinettes, des bassons et des cors, et des ordres furent donnés au chef des musiciens du palais, pour que des mesures exactes de ces instruments fussent appropriées au système tonal du pays.

§ VII.

On a cru reconnaître la race jaune dans les peuples qui habitaient le Mexique et le Pérou au moment de la découverte de ces vastes contrées par Fernand Cortez et Pizarre (1). La nuance olivâtre de leur peau n'a pas paru suffisante pour en faire une quatrième grande race humaine, et des motifs d'une haute importance ont démontré la nécessité de rattacher leur civilisation à l'ancien monde. Mais est-il vrai qu'on doive reconnaître dans les Aztèques du Mexique, ainsi que dans les Quichuas ou Chinchas du Pérou, un mélange du sang mongol et de celui du nègre, comme chez les Malais? La conformation physiologique des Mexicains et des Péruviens avait-elle des rapports avec la nature obèse des Chinois? La structure de leurs crânes était-elle analogue? Ces questions ont été controversées, et divers systèmes ont été proposés en ce qui les concerne: ce n'est pas ici le lieu

(1) M. de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, t. IV, liv. VI, ch. 7.

convenable pour en faire l'appréciation ; on peut consulter à ce sujet la note C de cette introduction. Disons néanmoins que la grande variété des types, parmi les anciennes populations de l'Amérique, dont plusieurs sont aujourd'hui réduites à des familles d'un petit nombre d'individus, et la multitude d'idiomes sans analogie qui leur appartiennent, doivent nous mettre en garde contre les systèmes de généralisation qui n'admettent qu'une origine commune pour tant de peuples divers, dont les différences n'auraient d'autre cause que des croisements multipliés entre eux. Dans les ouvrages de Prescott (1), de d'Orbigny (2) et de M. de Gobineau (3), deux éléments seulement, le sang jaune et le noir, sont admis pour la génération des anciens peuples de l'Amérique; Alexandre de Humboldt a cru reconnaître aussi le type mongol chez les Indiens du Mexique et du Pérou qu'il a visités (4); cependant il y a aussi de puissantes raisons pour y reconnaître l'influence très-ancienne de l'élément sémitique. Si j'insiste sur ce point, c'est que, comme on le verra tout à l'heure, l'échelle musicale de ces peuples américains ainsi que le caractère de leurs mélodies les rattachent d'une manière certaine à ce type asiatique.

Les Aztèques et les Quichuas trouvés dominants au Mexique et au Pérou par les Espagnols, au moment de la conquête, n'y avaient pas toujours régné. Les prédécesseurs des Aztèques avaient été les Toltèques, population intelligente et civilisée, et les Quichuas avaient succédé aux Aymaras, autre peuple très-avancé. Une troisième population appelée *Huencas*, et dont les Européens ont fait les *Incas*, était devenue dominante et régnait à Cuzco au moment de la conquête par les Espagnols. Ces familles existent encore : la tribu des Aymaras se retrouve dans les montagnes du Pérou occidental ; les Quichuas ou Chinchas vivent, divisés en plusieurs familles, sur les côtes du nord et dans la province des Yanyos ; enfin, la race pure des Huencas existe dans la province de Juniu. Si l'on cherche la souche d'où sont sortis ces peuples, il y a lieu de croire qu'on la trouvera dans une population plus ancienne dont les monuments subsistent dans le bassin du

(1) *History of the conquest of Mexico*, t. II.
(2) A. d'Orbigny, l'*Homme américain*, t. I.
(3) *Loc. cit.*
(4) Cette opinion est contredite par le docteur Tschudi, qui a fait une étude approfondie de la structure des crânes de diverses tribus péruviennes, dans les *Archiv für Physiologie* de Müller, 1845, p. 98-109.

Mississipi, et particulièrement dans la vallée de l'Ohio et de ses affluents. Ces monuments, sur lesquels les recherches scientifiques de MM. Squier et Davis (1) ont appelé l'attention des archéologues, consistent en plusieurs centaines de tumulus qui ont servi, les uns de temples, d'autres de postes d'observation ou de défense, d'autres, enfin, de sépultures. On a reconnu, dans les crânes extraits de ces tombeaux, l'identité avec le type aztèque ou toltèque (2). L'étendue de quelques-uns de ces tumulus comprend, dans une seule enceinte, de 20 à 40 hectares, et le volume d'un de ces monticules a été évalué à 550,000 mètres, c'est-à-dire, plus du quart de la grande pyramide d'Égypte. « Le nombre extraordinaire de ces tumulus, dit « M. Lyell (3), est la preuve de la longueur de cette période, pendant « laquelle une population agricole et sédentaire fit de considérables « progrès dans la civilisation, au point de sentir le besoin de temples « de grandes dimensions pour l'exercice de son culte, et de fortifica- « tions étendues pour se défendre de ses ennemis. Ces tumulus sont « presque tous confinés dans les vallées fertiles ou plaines d'alluvion, « et quelques-uns au moins sont si anciens, que les rivières ont eu le « temps, depuis qu'ils sont construits, de venir entamer les terrasses « inférieures qui les supportent et de se retirer ensuite de nouveau « à plus d'un kilomètre, après avoir miné et détruit une partie des « ouvrages. Quand les premiers colons (européens) pénétrèrent dans « la vallée de l'Ohio, ils trouvèrent toute la région couverte d'une « forêt non interrompue et occupée par les chasseurs indiens à « peau rouge, qui la parcouraient sans y avoir de résidence fixe, et « sans se rattacher par aucun lien de tradition avec leurs prédéces- « seurs plus civilisés. Le seul renseignement positif que l'on ait en- « core obtenu, pour le calcul du temps minimum qui a pu s'écouler « depuis l'abandon de ces tumulus, nous vient de l'âge et de la na- « ture des arbres qu'on a trouvés poussant sur quelques-uns de ces « ouvrages de terre. Quand je visitai Marietta, en 1842, le docteur « Hildreth me mena à un de ces monticules et m'y montra l'endroit « où avait poussé un arbre dont le tronc, quand il fut coupé, étala « 800 cercles d'accroissement annuel. Mais feu le général Harrison,

---

(1) *Smithsonian contributions*, t. I, 1847.
(2) Ch. Lyell, *l'Ancienneté de l'homme prouvée par la géologie*, p. 41.
(3) *Loc. cit.*

« président des États-Unis en 1841, et versé dans la science fores-
« tière, a remarqué, dans un mémoire sur ce sujet, que plusieurs
« générations d'arbres doivent avoir vécu et péri, avant que les tumulus
« aient été recouverts de la variété d'espèces qui les couronnaient quand
« l'homme blanc les atteignit pour la première fois ; etc. » Il est hors de doute que des événements extraordinaires ont pu seuls obliger la population agricole et sédentaire qui a élevé ces tumulus à s'en éloigner, et tout porte à croire que ce fut alors qu'elle se rendit au Mexique par les vallées du Texas (1).

Il faut bien l'avouer, les études les plus minutieuses sur l'origine des populations primitives de l'Amérique méridionale n'ont pu les faire rattacher, d'une manière certaine, à aucune des grandes races de l'ancien monde. Aujourd'hui même, nonobstant les progrès considérables de l'ethnologie et des études historiques, l'incertitude persiste. Les plus récentes analyses physiologiques ont fait voir que, par la conformation de la tête, ces peuples semblent se rattacher à la race caucasienne (2); mais, d'autre part, la couleur de la peau et l'absence presque complète de la barbe ont paru les rapprocher des Mongols. Cependant l'état avancé de la civilisation dans ces contrées, et les rapports de cette civilisation avec celle de plusieurs grandes nations de l'Asie antique, semblent démontrer, à plusieurs savants estimables, la part qu'ont eue ces vieilles populations dans la génération de celles du Mexique et du Pérou, quelque difficulté qu'il y ait d'ailleurs d'expliquer de si longues excursions avec les faibles ressources de l'art de la navigation dans ces temps reculés (3). On verra tout à l'heure se produire, dans ce qui reste de l'ancienne musique des Mexicains et des Péruviens, un argument nouveau et qui paraît invincible, en faveur de cette origine sémitique. Une tradition américaine, fondée sur un monument historique (voyez la note C), établit qu'une colonie phénicienne aborda au Mexique en l'an 290 avant l'ère chrétienne. Que ce soit à cette époque, ou plus tôt, que la communication de ces navigateurs avec la race mexicaine primitive ait eu lieu,

---

(1) Voyez J.-C. Prichard, *Histoire naturelle de l'homme*, t. II, p. 97, sur la tradition, recueillie dans les annales mexicaines, de l'introduction des Toltèques au Mexique par le nord.

(2) *Antiguedades Peruanas por Marciano Eduardo de Rivero y J. D. de Tschudi;* Lima, 1841, et Vienne, 1851, p. 11.

(3) Cf. Tschudi, dans l'ouvrage cité de M. E. de Rivero, p. 22-34. — Prescott, ouvrage cité. — Morton, *Crania americana ;* Philadelphie, 1829, in-4°.

je crois à sa réalité, par les motifs qui viennent d'être indiqués. Il y a lieu de croire aussi que d'autres circonstances ont pu contribuer au perfectionnement social de cette race autochthone. M. Rafn, secrétaire de la Société des Antiquaires du Nord, a démontré d'une manière péremptoire, en s'appuyant de manuscrits scandinaves, que des navigateurs islandais ont découvert l'Amérique septentrionale dans le dixième siècle, et y ont fondé des établissements de commerce qui subsistèrent jusque dans le quatorzième siècle (1). A cette époque de la gloire poétique et littéraire des Islandais, les rapports de ces Scandinaves avec les Américains n'ont pas dû être sans résultats.

Lorsque en 1519 Cortez parvint au Mexique, les habitants de cette riche contrée pratiquaient l'architecture, la musique, la peinture, la sculpture et l'astronomie. Ils avaient une écriture hiéroglyphique, et une autre écriture cursive et phonétique, comme les Égyptiens. On trouvait dans leur empire des routes, des canaux, et de grandes villes telles que Tenochtitlan (aujourd'hui Mexico), Palenquè, Misla, Izalanca, dont plusieurs avaient plus de trois cent mille habitants. Leur empire s'étendait sur d'autres peuples de même origine, dont la civilisation était également avancée, et qui avaient aussi de grandes villes pour capitales. Enfin, l'art dramatique et l'éloquence étaient cultivés avec succès chez les Mexicains et les Péruviens (2). Les seules choses qui manquaient aux Mexicains, parce qu'ils n'en avaient pas éprouvé le besoin, étaient une marine et des instruments puissants de guerre et de destruction, dont les effets meurtriers assurèrent à une poignée d'aventuriers espagnols la possession de ces vastes territoires et des richesses accumulées dans leur sein. La fureur de destruction de ces bandits, et la persévérance avec laquelle le clergé espagnol a fait disparaître les monuments de l'ancienne civilisation mexicaine, n'ont pu les anéantir si bien qu'il n'en reste des débris, objets d'étonnement et d'admiration pour les Européens qui visitent les ruines majestueuses de Palenquè, ensevelies au fond des sombres forêts du Yucatan, ainsi que les ruines de la vallée d'Oaxaca.

Non moins remarquables par leur aptitude pour les sciences et les arts, les Péruviens étaient parvenus à une civilisation avancée à l'époque

(1) *Antiquitates americanæ*; Copenhague, 1837, in-8°.
(2) M. Ed. de Rivero, ouvrage cité, p. 134.

de l'invasion de leur pays par les Espagnols, sous la conduite de Pizarre (1525). Leur architecture civile et militaire, la beauté de leurs temples, la magnificence des routes, parmi lesquelles il y en avait d'une immense étendue dans les Andes; les canaux d'irrigation, les ponts suspendus, que la civilisation européenne n'a imaginés que trois siècles plus tard, la beauté des meubles, des étoffes, la richesse des vêtements, le goût des ornements de tout genre, les instruments de musique, enfin, les institutions politiques et religieuses, témoignent du haut degré d'avancement social de cette nation. Sa langue, douce, riche, harmonieuse, avait favorisé son génie poétique, qui se manifestait par des chants dont on a conservé des fragments remarquables par leur originalité.

Des découvertes récentes fournissent les moyens nécessaires pour étudier les constitutions tonales de ces peuples intéressants; elles sont venues confirmer les conjectures de quelques historiens concernant leur origine orientale; car des analogies saisissantes existent entre la musique des habitants du Mexique et du Pérou et le système musical de certains peuples de l'Asie, particulièrement de la race sémitique. Comme dans le système tonal des Arabes, on trouve, chez les Quichuas du Pérou, des formes mélodiques dans lesquelles certaines notes sont supprimées, d'autres altérées pour un but d'expression, et des ornements multipliés accompagnent la mélodie. La découverte de Palenquè, cette ville mystérieuse cachée au fond des forêts, a fourni des ressources pour connaître avec certitude le système de cette musique. L'illustre Alexandre de Humboldt avait apporté du Mexique une flûte de Pan à huit tuyaux en roseau, qu'il envoya, avec sa description, à M. Stewart-Traill, médecin anglais. Postérieurement, le général français Paroissien, ayant visité les ruines de Palenquè, y fit faire quelques fouilles. A l'ouverture d'une tombe, il trouva, sur la poitrine du cadavre qu'elle contenait, une flûte semblable en pierre, laquelle produisait des sons identiques à ceux de l'instrument de M. de Humboldt; ce qui démontre que la musique actuelle des Indiens du Mexique et du Pérou a la même échelle de sons que celle de leurs ancêtres avant la conquête. La figure de l'instrument de M. de Humboldt, avec l'analyse de sa construction et ses proportions, a été publiée par M. Minutoli, dans sa *Description d'une ancienne ville de Guatemala* (1).
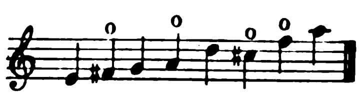
(1) Berlin, 1832, p. 53, et pl. XII, fig. 1.

M. de Rivero a également donné la figure de la flûte de pierre (1), avec sa description et son échelle de sons (2). Voici la forme de cet instrument singulier, dont le nom indien est ***huara-puara*** :



Fig. 52.

Ainsi que tous les instruments du même genre, celui-ci produit des sons lorsqu'on souffle dans les tuyaux sur le bord de leur orifice supérieur. Les sons produits par les huit tuyaux répondent à ces notes :



Les tuyaux 2, 4, 6, 7 ont de petits trous latéraux qui, étant ouverts, donnent les notes



Lorsque ces trous sont bouchés par les doigts, les intonations baissent d'un demi-ton, et ces mêmes tuyaux produisent les notes



Les tuyaux dépourvus de trous font entendre les notes invariables



(1) Ouvrage cité, pl. XXXII.
(2) *Ibid.*, texte, p. 139-140.
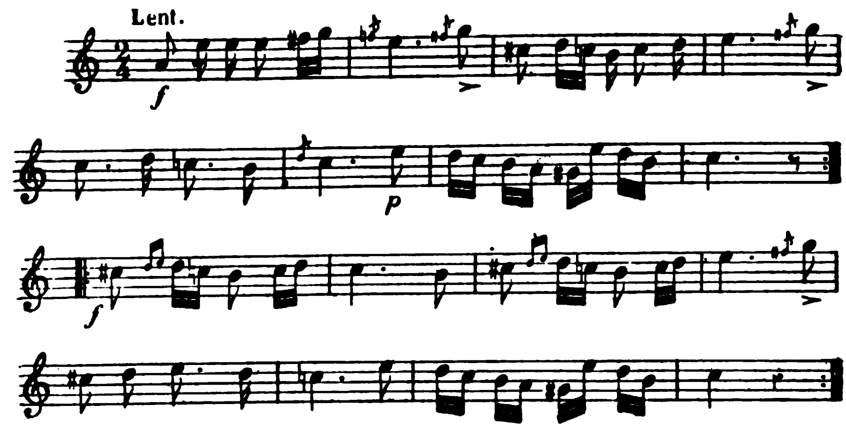
Il résulte de cette combinaison que l'échelle tonale et complète des sons que peut produire la *huara-puara* est celle-ci :



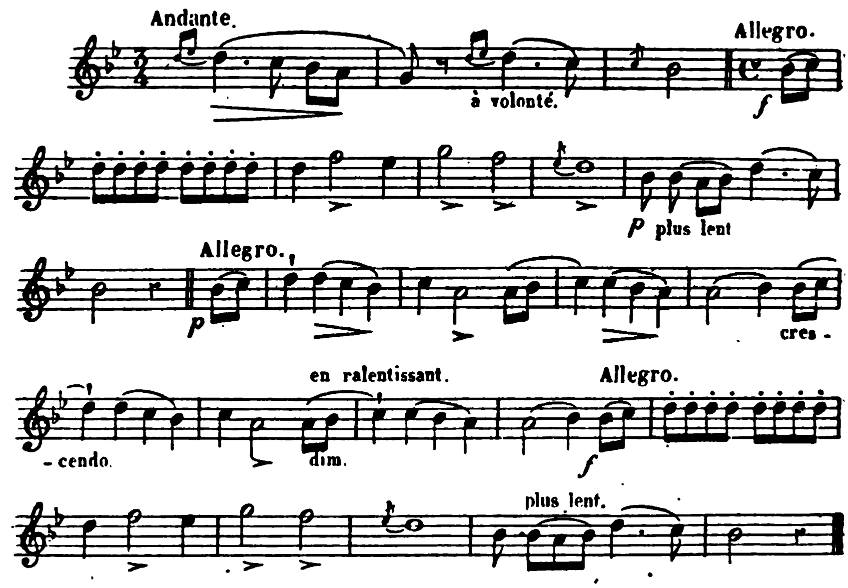
D'autres sons, étrangers à l'échelle chromatique, peuvent être produits par cette flûte, car, en fermant à moitié les trous des notes *fa* dièse et *la, ut* dièse et *fa*, on obtient des intonations intermédiaires de *fa* dièse et *fa, la* et *sol* dièse, *ut* dièse et *ut, fa* et *mi*. Ces intonations sont analogues à celles du système tonal des Arabes, lequel est composé de dix-sept intervalles, au lieu de douze demi-tons, dans l'étendue de l'octave. Les Indiens actuels du Mexique et du Pérou font usage de ces intonations intermédiaires comme d'un traînement de voix, en faisant glisser les doigts sur les trous, au lieu de fermer ceux-ci par le mouvement vertical des doigts. Il en résulte des accents mélancoliques souvent employés par ces peuples dans l'exécution de leurs anciens chants.

Le musée de Mexico renferme une collection d'anciens instruments recueillis dans les ruines de Palenquè, et dont la plupart sont encore en usage dans la population indigène. On y remarque la *egueppa*, petite trompette aiguë; le *cuyvi*, fifre qui ne produit que cinq sons; la flûte à quatre trous, appelée *piacoulla;* la *huayllaca*, grande flûte à bec de roseau à six trous, et la *chhayna*, autre grande flûte, en roseau d'espèce particulière, percée de cinq trous et d'une ouverture longitudinale sur le côté. Les sons graves, mélancoliques et lugubres de cet instrument inspirent une tristesse profonde, qui va jusqu'à faire répandre des larmes aux Indiens lorsqu'il fait entendre des chants dont l'antiquité remonte à l'âge des caciques. L'Indien qui joue ces vieilles mélodies sur la *chhayna* augmente la tristesse de ses accents par le traînement des sons qu'il obtient en glissant un doigt sur l'ouverture longitudinale placée en dehors de la ligne des trous. La *chhayna* est l'instrument appelé *quena* par les Péruviens. Sa longueur et son diapason sont variables, comme dans tous les autres instruments à vent; sa plus grande dimension est celle de la flûte traversière de l'Europe, avec la patte en *ut*, car elle descend en effet à l'*ut* grave de cet instrument. Une syrinx en pierre, à double rang de sept tuyaux, trouvée dans une tombe du Pérou, et qui appartient aux temps anté-

N° 2.



N° 3 (1).
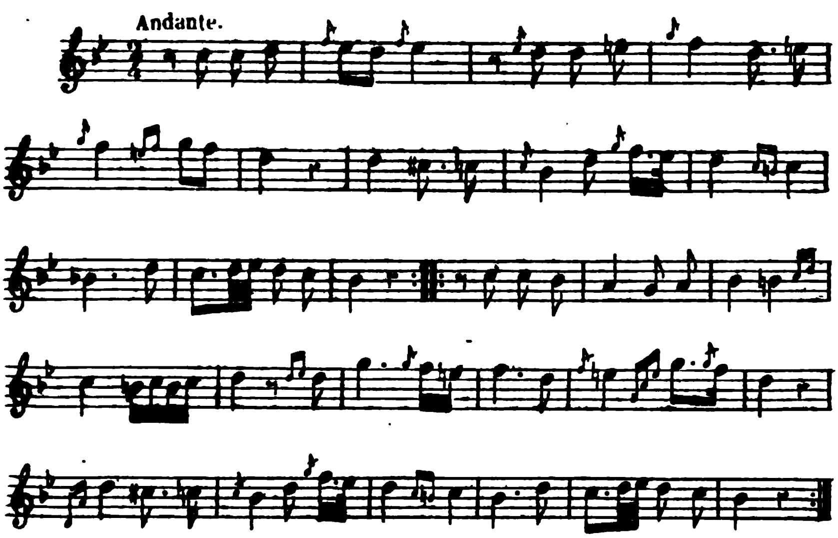


Tous les chants des Indiens du Mexique et du Pérou sont dans le

(1) Ce chant est tiré du recueil publié par M. C. E. Sœdling, professeur de musique suédois, qui a fait un séjour de cinq ans au Pérou. Son recueil a pour titre : *Indianska Sœnger*, Stockholm (sans date), gr. in-4°.

pour la chasse de certains oiseaux dont ils imitent les formes et le ramage (1).

Toutes les compositions en vers, à l'exception des drames, dit M. de Rivero (2), étaient destinées au chant chez les Péruviens. Un nombre considérable de ces anciennes poésies chantées s'est conservé par la tradition avec les mélodies, depuis plus de trois siècles. Parmi ces chants, ceux qui ont pour objet les malheurs de la patrie, depuis la conquête par les Espagnols, sont d'une mélancolie profonde. Aujourd'hui même encore, l'Indien qui les exécute sur la flûte et ses auditeurs ne peuvent résister à leur émotion et fondent en larmes. En voici quelques-uns choisis comme caractéristiques, au double point de vue de la tonalité et du sentiment poétique. Le nom générique de ces chants est *haravi;* mais chacun d'eux a son titre particulier.

N° 1 (3).



(1) *Relation des trois expéditions du colonel Dupaix*, etc., publiée par Alex. Lenoir; Paris, 1844, 2 vol. in-fol.

(2) Ouvrage cité, p. 135.

(3) Voyez sur les mélodies 1, 2, 3, le livre de M. de Rivero, texte, p. 135-138. J'ai supprimé les harmonies de piano et les ritournelles par lesquelles les arrangeurs gâtent toujours les mélodies originales des peuples primitifs.

égoïsme et son âme dépourvue d'affection, se sont trouvés en opposition avec une relation de sons expressive et sentimentale, tandis que l'autre race a fait de ce même demi-ton un élément nécessaire de chant, en use avec profusion, et même en rétrécit les rapports, parce que le caractère attractif des sons qui forment cet intervalle correspond à ses affections et l'émeut. A cet argument, ajoutons celui-ci : il ne peut y avoir d'analogie entre deux races dont une trouve ses plus vives jouissances musicales dans l'impression matérielle du son, du timbre et du bruit, abstraction faite de toute pensée mélodique, et s'est attachée à multiplier les appareils de puissante sonorité par lesquels elle se procure de telles sensations; et l'autre qui, au contraire, absolument dépourvue d'agents sonores de cette nature, a pris, pour interprètes de son imagination mélodique, des instruments à sonorité douce et sympathique.

Que si nous nous plaçons à l'autre point de vue de la question, à savoir que les Olmécas, les Toltèques, les Aztèques, les Aymaras, les Quichuas et les Huencas, du Mexique et du Pérou, sont de même race que les Sémites, nous passerons des arguments de la négation à ceux de l'affirmation, et nous baserons notre opinion : 1° sur les rapports intimes des tonalités de la musique populaire de l'Arabie et de la Mésopotamie avec celles du chant de ces peuples de l'Amérique; 2° sur l'analogie de caractère des mélodies chez les vieux Sémites et chez les Indiens occidentaux; 3° et enfin, sur l'identité des ornements vocaux dont les uns et les autres les entourent. Les convictions que donnent les études de ce genre conduisent à dire, avec autant de certitude qu'il est permis d'en avoir en ce qui concerne les mystères de l'histoire : *Oui, les Indiens du Mexique et du Pérou sont des Sémites.*
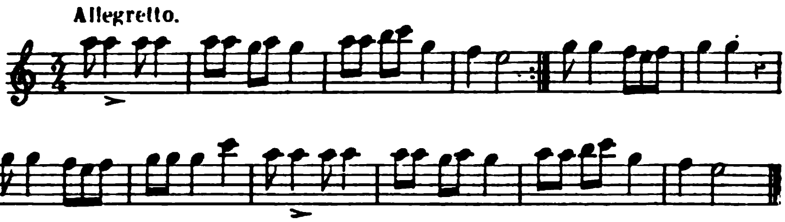
§ VIII.

Ce qui précède a fait voir les tribus sauvages renfermant leurs chants informes dans l'usage de trois, quatre ou cinq sons, au-delà desquels leur instinct ne se hasarde pas. Le nègre, abandonné à lui-même et livré à ses propres forces, dans l'intérieur de l'Afrique, ne se montre pas supérieur en imagination musicale, dans ses monotones mélodies.

Borné à cinq sons diatoniques, le chant runique des Finlandais a

mode mineur; mais quelques-uns de leurs airs de danse sont dans le mode majeur : tel est celui-ci (1).

Koundundé.



Si les rapports des langues sont des indices par lesquels on peut établir la filiation des peuples, les rapports de constitutions tonales, de caractères mélodiques, rhythmiques, et les penchants pour certaines sonorités ne sont pas moins significatifs : la présente Histoire de la musique fournira des preuves de cette vérité, dont l'évidence est irrésistible. Par l'application de la loi de ces rapports, on arrive à la conviction que les populations primitives du Mexique et du Pérou, d'une part, n'étaient point issues de croisements des races jaune et noire; de l'autre, qu'elles se rattachent à la race sémitique. Laissant à part les plus récentes observations physiologiques, qui établissent des différences essentielles entre la conformation de la tête des habitants de l'Amérique méridionale et de celle des Mongols; écartant aussi l'argument de la complète séparation des langues monosyllabiques des peuples jaunes et des idiomes si riches, si harmonieux des Indiens du Mexique et du Pérou (2), et bornant, pour la question de l'origine de ceux-ci, les moyens de solution aux seuls arguments tirés des éléments musicaux, [nous sommes autorisés à dire : Non, il n'y a pas de rapports entre deux races dont l'une, ayant connaissance de l'existence et de la nature du demi-ton, comme une nécessité de la construction de l'échelle des sons, l'a néanmoins banni de sa musique parce que la nature sèche de son organisation morale, son

(1) Cet air de danse est tiré d'un second recueil publié par M. Sœdling, sous le titre : *Indianska Dans-Melodier*, Stockholm (sans date), gr. in-4°.

(2) Une seule race barbare, celle des Othomis, qui habitaient les pays situés près du lac de Tezcuco, avant l'arrivée de l'ancienne race mexicaine, parlait une langue monosyllabique. Cette langue était analogue au chinois. Cf. Du Ponceau, *Mémoire sur le système grammatical des langues de quelques nations indiennes de l'Amérique du Nord*; Paris, 1838, in-8°; ouvrage important sur cette matière.

égoïsme et son âme dépourvue d'affection, se sont trouvés en opposition avec une relation de sons expressive et sentimentale, tandis que l'autre race a fait de ce même demi-ton un élément nécessaire de chant, en use avec profusion, et même en rétrécit les rapports, parce que le caractère attractif des sons qui forment cet intervalle correspond à ses affections et l'émeut. A cet argument, ajoutons celui-ci : il ne peut y avoir d'analogie entre deux races dont une trouve ses plus vives jouissances musicales dans l'impression matérielle du son, du timbre et du bruit, abstraction faite de toute pensée mélodique, et s'est attachée à multiplier les appareils de puissante sonorité par lesquels elle se procure de telles sensations; et l'autre qui, au contraire, absolument dépourvue d'agents sonores de cette nature, a pris, pour interprètes de son imagination mélodique, des instruments à sonorité douce et sympathique.

Que si nous nous plaçons à l'autre point de vue de la question, à savoir que les Olmécas, les Toltèques, les Aztèques, les Aymaras, les Quichuas et les Huencas, du Mexique et du Pérou, sont de même race que les Sémites, nous passerons des arguments de la négation à ceux de l'affirmation, et nous baserons notre opinion : 1° sur les rapports intimes des tonalités de la musique populaire de l'Arabie et de la Mésopotamie avec celles du chant de ces peuples de l'Amérique; 2° sur l'analogie de caractère des mélodies chez les vieux Sémites et chez les Indiens occidentaux; 3° et enfin, sur l'identité des ornements vocaux dont les uns et les autres les entourent. Les convictions que donnent les études de ce genre conduisent à dire, avec autant de certitude qu'il est permis d'en avoir en ce qui concerne les mystères de l'histoire : *Oui, les Indiens du Mexique et du Pérou sont des Sémites.*

§ VIII.

Ce qui précède a fait voir les tribus sauvages renfermant leurs chants informes dans l'usage de trois, quatre ou cinq sons, au-delà desquels leur instinct ne se hasarde pas. Le nègre, abandonné à lui-même et livré à ses propres forces, dans l'intérieur de l'Afrique, ne se montre pas supérieur en imagination musicale, dans ses monotones mélodies.

Borné à cinq sons diatoniques, le chant runique des Finlandais a

été reconnu comme digne d'intérêt, parce que le sentiment et l'imagination du poëte runique varient les formes de ce petit nombre de sons autant que le permettent les limites du possible; mais on comprend que de ce domaine étroit ne peut sortir la musique élevée à la dignité d'art. Remarquons aussi que, sous ces aspects divers, la musique ne se présente à nous que comme un produit de l'instinct, soit dans le chant spontané, soit dans de timides essais de la sonorité d'instruments élémentaires : aucune conception systématique de classification des sons, dans un ordre quelconque, n'existe chez les peuples peu ou point civilisés.

Douée d'une capacité plus étendue, plus avancée dans la science sociale, et dominée par l'esprit d'ordre qui se manifeste dans toutes ses créations, la race jaune, éclairée par l'expérience et dirigée par des idées logiques, parvint par degrés à la formation d'un système musical qui semblait la destiner à réaliser une théorie complète de la science des sons, ainsi que l'art dans ses véritables conditions; car elle avait constaté, antérieurement à l'ère chrétienne, la nécessité d'une échelle tonale moyenne et régulière de douze demi-tons dans l'étendue de l'octave, et déterminé les proportions des instruments destinés à fournir la démonstration expérimentale de cette classification des sons musicaux. Cependant, par une incroyable inconséquence dans l'application, cette même race, si précoce dans la conception du seul système qui puisse coïncider avec la perfection de l'art, n'y vit plus qu'une combinaison spéculative au moment de la production de la musique en acte, et, bannissant de la sienne la relation de demi-ton, la renferma dans cinq sons placés à la distance d'un ton l'un de l'autre, et séparés par deux tierces mineures, dans l'intervalle de chaque octave : par cela même, elle se condamna à l'impossibilité de créer un art perfectible. Une anomalie si singulière ne peut trouver d'explication que dans l'absence de sensibilité affective qui résulte de l'organisation psychologique des peuples de la race jaune; car les demi-tons qui, seuls, ont des tendances attractives, sont aussi les seuls accents d'expression pour les mouvements de l'âme. Avec les cinq notes des Finlandais, où se trouve le demi-ton attractif, on est saisi du sentiment tonal, mais on n'a pas la forme de l'art; avec l'opposition de la théorie et de la pratique, chez les Chinois, on a le système rationnel de la classification des sons, mais on ne trouve dans cette opposition qu'un art incomplet, voué pour jamais à l'imperfection.

Deux des trois grandes races dans lesquelles sont comprises toutes les populations qui couvrent la terre, c'est-à-dire les races noire et jaune, ont, comme on le voit, démontré leur incapacité de parvenir à la formation de la musique comme art véritable et complet. Cette mission était réservée à la race blanche; mais, avant de l'accomplir, il fallut opérer des transformations de systèmes pendant quelques milliers d'années. L'histoire véritable de la musique ne commence qu'avec l'histoire générale de cette race privilégiée, qui ne connut jamais l'état sauvage, et qui, dès son apparition sur la scène du monde, se montra relativement avancée, cultivée, et d'une supériorité si grande à l'égard des autres races, qu'aucune comparaison entre elles ne peut être faite. Seule, elle a été douée de la faculté de se modifier incessamment et de se présenter dans l'histoire sous mille aspects divers. Contrairement aux autres races, dont l'une, livrée à elle-même, reste dans un état permanent d'enfance sociale, et dont l'autre ne parvient qu'à un certain degré de civilisation qu'elle ne dépasse pas, la race blanche développe, dans la suite des temps, toutes les conséquences de son organisation morale. Aux connaissances acquises, elle ajoute perpétuellement des connaissances nouvelles; elle a le sentiment du beau, du grand, et c'est à elle qu'appartient la création de l'art pur et de la science progressive. Si son état imparfait de créature peut l'égarer jusqu'à l'erreur la plus monstrueuse, jusqu'aux crimes les plus atroces, elle peut se relever aussi par le pressentiment de la loi du devoir. Enfin, si son imagination poétique lui a fait inventer des mythologies et l'a jetée dans le polythéisme, elle seule aussi s'est élevée jusqu'à la connaissance d'un seul Dieu, créateur de toutes choses.

Reléguée originairement sous de rudes climats et inconnue aux deux autres races, la race blanche n'entra en communication avec elles que lorsqu'elle se trouva trop pressée par le développement de sa masse. L'époque de sa première migration est ignorée, mais son antiquité doit être excessive, car tout porte à croire que c'est à elle qu'il faut rapporter l'origine des Sémites et des Égyptiens (1). Cette migration dut se diriger par l'ouest vers les rives du Tigre et de l'Euphrate. L'une de ses branches arriva par la Syrie vers l'isthme de Suez et entra en Égypte, où elle dut combattre les *Chamites*, habitants pri-

(1) Voyez le troisième chapitre du premier livre de cette histoire.

mitifs du pays (1), les vaincre et s'unir à eux. Que ce mouvement, dont il ne reste aucun souvenir, ait été le plus ancien de la race blanche, et l'un des plus considérables, cela est de nécessité absolue pour expliquer la civilisation avancée des Égyptiens dans une antiquité qu'on serait tenté de croire fabuleuse, si les monuments qu'on en découvre tous les jours, ainsi que les légendes hiéroglyphiques des rois tirées de la nécropole de Memphis, et le canon hiératique du musée de Turin, n'en attestaient la réalité. D'autre part, cette grande antiquité de la première migration de la race blanche est également nécessaire pour le développement original des peuples sémitiques qui en proviennent, et qui se caractérisa pendant la longue nuit des temps antéhistoriques. Dans cet immense intervalle, cette race s'étendit dans les contrées qui, plus tard, ont été appelées Syrie, Phénicie, Arabie, Palestine et Mésopotamie.

Si, prenant dans un sens étroit les paroles de la Bible (2), on considérait les Syriens, les Hébreux, les Phéniciens et les diverses tribus arabes comme une race distincte des autres populations blanches que nous montre l'antiquité, ce serait ajouter de nouvelles difficultés à la science ethnographique, déjà si compliquée. Les chapitres X et XI de la Genèse sont de simples généalogies que ne contrarie pas l'origine présentée ci-dessus pour les peuples sémitiques, dans le but d'établir l'unité absolue de la race blanche de la manière la plus simple et la plus probable (3). Elle peut soulever, sans doute, de sérieuses objections, car toutes les questions d'origine de peuples appartenant aux temps antéhistoriques sont environnées d'obscurité. On opposera d'abord la nature même de cette race sémitique, si différente de tous les autres peuples blancs de l'antiquité par son monothéisme, par la simplicité de sa vie, par ses tendances au gouvernement patriarcal; par l'originalité absolue du système de ses dialectes; par la conception de la tonalité de sa musique et de la nature de ses chants, si dissemblables des autres; enfin, par l'indifférence absolue, chez chaque in-

(1) *Cham* est le nom originaire de l'Égypte.

(2) Genèse, X.

(3) Il est à remarquer d'ailleurs que les historiens arabes, parlant des races primitives de leur nation, qu'ils nomment races *éteintes*, disent que leur origine est incertaine, tandis que, pour les races subsistantes, leurs généalogies ne s'éloignent pas sensiblement de celles de la Genèse (Caussin de Perceval, *Essai sur l'histoire des Arabes avant l'islamisme*, etc., liv. I, p. 6).

dividu de cette race, pour les notions de droit, de devoir et de justice, en ce qui ne concerne pas sa personne (1).

Les objections de cette nature ont déjà été formulées en ces termes : « Sans rien préjuger sur la question de l'unité primitive des « langues sémitiques et des langues ariennes, il faut dire, ce me « semble, que, dans l'état actuel de la science, les langues sémitiques « doivent être envisagées comme correspondant à une division du « genre humain ; en effet, le caractère des peuples qui les ont parlées « est marqué dans l'histoire par des traits aussi originaux que les « langues qui ont servi de formule et de limite à leur pensée (2). » Plus loin, le même écrivain ajoute : « Ce serait pousser outre mesure « le panthéisme en histoire que de mettre toutes les races sur le pied « d'égalité, et, sous prétexte que la nature humaine est toujours « belle (?), de chercher dans ses diverses combinaisons la même plé- « nitude et la même richesse. Je suis donc le premier à reconnaître « que la race sémitique, comparée à la race indo-européenne, repré- « sente réellement une combinaison inférieure de la nature humaine. « Elle n'a ni cette hauteur de spiritualisme que l'Inde et la Germanie « seules ont connue, ni le sentiment de la mesure et de la parfaite « beauté que la Grèce a légué aux nations néo-latines, ni cette sen- « sibilité délicate et profonde qui est le trait dominant des nations « celtiques. La conscience sémitique est claire, mais peu étendue ; « elle comprend merveilleusement l'unité ; elle ne peut atteindre à la « multiplicité. »

Sans essayer de contester la justesse des vues de l'auteur de ces passages, il me semble qu'une observation importante est à faire sur l'immense distance qui sépare le temps des premières invasions de la race blanche dans l'Asie centrale, dont il a été parlé tout à l'heure, et celui de la grande migration arienne dont on aperçoit la marche environ 2000 ans plus tard, et qui s'échelonne à diverses époques, en sortant de la Bactriane, de l'Arie, d'où la race prend son nom, de la Perse et de l'Inde. A l'époque des premières invasions de la race blanche dans la Mésopotamie et dans l'Arménie, elle était à l'aurore du développement de ses facultés intellectuelles : que de transformations

(1) Cf. *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques*, par M. Renan (ouvrage couronné par l'Institut ; 3e édition, Paris, 1863), liv. I, chap. I.

(2) Même ouvrage, p. 2.

et de directions différentes de l'esprit ont pu s'opérer dans ce long espace de temps, suivant les circonstances et les lieux, chez une race éminemment intelligente et hardie dans ses conceptions! Car c'est là précisément un des caractères les plus distinctifs de la race blanche, à savoir, de se modifier de telle sorte, suivant les temps et les lieux, que ses divers rameaux n'ont entre eux d'autre signe de ressemblance que cette même faculté de se transformer et de progresser dans un ordre d'idées ou dans un autre. La constitution physiologique est même si diversifiée chez ses descendants répandus sur toute la terre, que l'évidence historique et linguistique peut seule leur faire attribuer la même origine.

Si j'insiste sur ce sujet, c'est que j'aurai à démontrer les rapports intimes de la musique des Phéniciens, des Hébreux et des Arabes avec celle des Égyptiens, des Chaldéens et des Assyriens. Toutefois il n'appartient pas à l'objet de mon livre de pousser plus loin la discussion des questions que soulève l'origine commune attribuée aux peuples de la Babylonie, de l'Assyrie, et aux Sémites. Je dirai seulement que les différences notables qui se font remarquer entre les habitants de Ninive, de Babylone et les Sémites, résultent de ce que, chez les premiers, la race blanche s'est modifiée par le mélange du sang mélanien et couschite, tandis que le sang est resté pur chez les Sémites.

Quoi qu'il en soit de ces questions obscures, sur lesquelles des découvertes fortuites et les études persévérantes des hommes compétents viendront peut-être porter un jour la lumière, il est un point historique hors de toute incertitude, à savoir, qu'avant l'époque des grandes migrations de la race arienne dans l'Asie centrale, nous nous trouvons d'un côté en présence des grandes civilisations égyptienne, babylonienne et assyrienne, et de l'autre vis-à-vis de populations pastorales, dont la vie simple contraste avec l'agitation et le bruit de leurs voisins. Ce n'est pas à dire pourtant que ces populations fussent devenues absolument étrangères les unes aux autres. Le même savant qui s'est appuyé sur les autorités les plus favorables à ses vues concernant leur séparation originaire, avoue néanmoins que les langues populaires de Babylone et de Ninive étaient sémitiques (1). Si

(1) M. Ernest Renan, livre cité, liv. I, chap. II, p. 65.

d'autres idiomes s'y mêlaient, surtout à Babylone, et si la longue liste de ses rois se compose de noms bizarres (1) que rien ne rapproche du dialecte araméen, la cause en est sans doute dans des invasions de races étrangères qui précédèrent les temps historiques et dont il n'est pas resté d'autres traces. D'ailleurs, le patriarche Abraham, fils de Tharé, considéré comme le père des Hébreux, était né à Ur, ville chaldéenne (2) : il s'en éloigna avec sa femme Sara, son neveu Loth, ses serviteurs et ses troupeaux, pour aller s'établir à Haran, autre ville de la Mésopotamie, environ 2,510 ans avant J.-C. (3). Plus tard (2218), les Arabes nomades franchirent l'Euphrate, firent irruption dans la Babylonie, s'y établirent, la divisèrent en petits États, et des rois de leur race régnèrent à Babylone, jusqu'à ce que Bélus, roi d'Assyrie, les eût vaincus et rejetés au-delà de l'Euphrate, l'an 1993 avant J.-C. La durée de leur domination dans la Babylonie avait donc été de cent quatre-vingt-cinq ans.

De ces deux puissants empires, celui de Babylonie, fondé par Nemrod (4) vers 2640 avant l'ère chrétienne, et celui d'Assyrie, qui tire son nom d'Assur, fils de Sem (5) et fondateur de Ninive, à la même époque où Nemrod bâtissait Babylone, de ces empires et des magnificences de leurs immenses capitales, tout avait disparu dans la suite des temps et par l'effet de guerres multipliées et de dévastations prodigieuses; il n'en restait rien de visible, et plus de vingt siècles s'étaient écoulés, sans qu'on en eût retrouvé les débris, lorsque en 1843 M. Botta, consul de France à Moussoul, découvrit, après de longs travaux poursuivis avec persévérance, les restes d'un palais de Ninive, au village de Khorsabad, à quelques lieues des rives du Tigre. Le grand caractère des proportions de ce monument et des sculptures qui le décoraient fut une révélation du plus haut intérêt pour le monde intelligent. On eut alors une preuve convaincante que les écrivains de l'antiquité n'ont pas exagéré l'état avancé de cette civilisation asiatique, dont les idées

(1) *Eusebii Cæsar. Chronic. canonum, edit. Ant. Maji et Joh. Zohrabi, Mediolani,* 1818, lib. II, fol. 245.

(2) Genèse, XI, 27, 28.

(3) Je me conforme, pour cette date, à la *Chronologie des rois d'Égypte* de M. Lesueur, ouvrage couronné par l'Institut : le voyage d'Abraham en Égypte y est placé à l'année 2499 avant J.-C., sous le règne de *Rhamesse-Meno.*

(4) Fils de Chus, *qui commença à être puissant sur la terre,* dit l'Écriture (Genèse, X, 8). C'est à Chus ou Cousch qu'il faut rapporter l'origine des Couschites.

(5) Genèse, X, 22.

religieuses, les mœurs, les arts plastiques et l'écriture monumentale venaient tout à coup se mettre en évidence. Quelques années plus tard, de précieuses découvertes dues aux recherches de M. Layard en Assyrie, notamment au village de Nemrod, à cinquante kilomètres de l'enceinte de Ninive (1), dans un immense édifice enfoui sous le sol, sont venues compléter l'œuvre de résurrection, commencée par M. Botta, de l'antique civilisation assyrienne. Parmi ces monuments se trouvent des figures d'instruments, interprètes de la musique des populations de cette contrée, et de concerts complets qui permettent, après tant de siècles de silence, de ressaisir le caractère de cette musique, et d'en faire voir les analogies chez tous les peuples de l'Asie centrale, dont l'origine remonte aux premières migrations de la race blanche scythique. M. Hoefer a présenté une hypothèse (2) d'après laquelle les ruines découvertes à Khorsabad et à Nemrod, au lieu de remonter à l'empire d'Assyrie et à l'antique ville de Ninive, appartiendraient à un royaume ou parthe ou mède, postérieur à la destruction de Ninive, mais dont il ne détermine pas l'époque. La langue cachée sous les caractères cunéiformes serait le pehlvi. Cette thèse, soutenue avec une grande habileté et une brillante érudition, n'a pas eu de succès près des savants, et M. Eichhoff, professeur à la Faculté des lettres de Lyon, en a fait une solide réfutation (3).

Un des arguments récemment produits (4) contre l'identité originelle de ces nations est tiré du système d'écriture cunéiforme employé dans les inscriptions des édifices de Khorsabad et de Nemrod, système différent et beaucoup plus compliqué que ceux des inscriptions persépolitaines et médiques dont les mystères ont été dissipés avec une sagacité si merveilleuse par les travaux d'Eugène Burnouf en France, de MM. Chr. Lassen et Westergaard en Allemagne (5), et de M. le major

(1) Les recherches des explorateurs n'ont pu être tentées dans le monticule sur lequel est élevé le village de *Niniouah*, dernier reste de la ville célèbre dont il conserve le nom, et situé dans son enceinte, parce que le nombre et l'importance des maisons qui couvrent ce monticule ne permettaient pas d'y faire des travaux. D'ailleurs les préjugés religieux des habitants se seraient opposés à toute entreprise de ce genre, car la mosquée de Nabi-Iounes, située dans ce lieu, renferme, comme son nom l'indique, le tombeau du prophète Jonas; c'est un lieu sacré aux yeux des musulmans.

(2) *Chaldée, Assyrie, Médie, Babylonie, Mésopotamie, Phénicie, Palmyrène*, etc.; Paris, 1852 (volume de l'*Univers pittoresque*).

(3) *Études sur Ninive et Persépolis* (supplément), Lyon, 1852, p. 11.

(4) M. Ernest Renan, ouvrage cité, p. 73.

(5) *Ueber die Keilinschriften der ersten und zweiten Gattung*; Bonn, 1845, in-8°.

Rawlinson en Angleterre. Un signe final, placé après chaque mot dans les inscriptions persépolitaines, notamment dans la longue inscription du tombeau de Darius, a été d'un puissant secours pour le déchiffrement, et l'on a pu, par une étude patiente et des efforts réitérés, refaire l'alphabet de cette écriture bizarre, composée de signes en forme de coins diversement combinés et renfermant quarante lettres. Puis, à l'aide des affinités de l'ancien parsi avec le zend et le sanscrit, on a pu également reconstruire la langue et la traduire. Les inscriptions assyriennes ont présenté un troisième système plus compliqué, qui a exercé pendant plusieurs années la patience et la sagacité des savants les plus habiles, dont les efforts s'y sont épuisés sans amener de résultats complétement satisfaisants. La méthode si logique d'Ernest Burnouf et son immense érudition y ont échoué, et M. Lassen, si heureusement inspiré lorsqu'il reconnut dans les caractères cunéiformes placés au-dessus de la statue du monument de Murghab, en Perse, une inscription trilingue, persane, médique et assyrienne, dont les deux premières lignes contiennent ces mots : *Adam Kurus khsâyathiya Hakhâmanisiya* (Je suis Cyrus, roi achéménide), M. Lassen, dis-je, renonça aussi à la continuation de ses travaux pour l'explication des inscriptions assyriennes.

M. Renan n'admet pas que des Sémites, en possession d'un alphabet de vingt-deux lettres, suffisant, dans leurs formes diverses, pour les langues syriaque, phénicienne, hébraïque et arabe, y aient renoncé pour les écrire dans un caractère aussi imparfait et aussi compliqué que celui des inscriptions cunéiformes (1). A cette objection, il semble qu'on peut répondre qu'il y eut vraisemblablement dans l'Assyrie une écriture cursive et une autre monumentale, comme en Égypte. L'argument, d'ailleurs, renverse la question d'antériorité des deux systèmes. En effet, laissant à part les quatre-vingt-six règnes fabuleux de la chronologie de Bérose, dont l'ensemble remplit la période extravagante de *trente-quatre mille quatre-vingts ans*, la fondation du premier empire de Chaldée appartient à une antiquité très-reculée, puisqu'il était déjà florissant lorsque Abraham sortit de sa capitale, pour aller s'établir dans une autre ville, 2,510 ans avant l'ère chrétienne. C'est de ce peuple très-ancien qu'Isaïe parle, lorsqu'il

(1) Ouvrage cité, p. 73.

appelle Babylone *fille des Chaldéens* (1). Or, plusieurs briques trouvées à Warna, l'ancienne Erech (2), ainsi qu'un cachet cylindrique en terre cuite, trouvé par Ker-Porter (3), tous relatifs à Orcham, roi d'Ur, aux temps les plus anciens, font voir la formation primitive de l'écriture cunéiforme, et justifient l'opinion de M. Oppert (4), que les lignes dont se composent ces caractères archaïques sont tracées à l'imitation de choses naturelles; ce qui, sans aucun doute, fut le point de départ de l'écriture cunéiforme, et donne à celle-ci une antériorité évidente sur les vingt-deux lettres de l'alphabet hébraïque. Au surplus, tout n'est pas dit à l'égard du troisième système des écritures cunéiformes : plusieurs jeunes savants, au nombre desquels se distingue M. Oppert, sont entrés dans une voie qui promet une entière solution des difficultés. Mais voici qui est plus positif : un écrit de M. Eichhoff (5) m'apprend que le savant philologue M. de Saulcy avait trouvé, dès 1849, par la seule étude des textes cunéiformes, *comparés à l'hébreu et au syriaque*, la moitié environ des lettres que plus tard M. Rawlinson a lues, grâce à la traduction persane, sur les légendes assyriennes de Bagistan, et que, dans un mémoire publié en 1850, le même M. de Saulcy a traduit les soixante premières lignes de l'inscription cunéiforme gravée en avant des deux colosses à tête humaine apportés à Paris du palais de Khorsabad, et qui sont au musée du Louvre : cette traduction est reproduite par M. Eichhoff (6). Nul doute donc : la langue assyrienne est sémitique.

La multiplicité des rapports entre les nations de l'Asie centrale et occidentale est, on le voit, la thèse que je soutiens, parce que c'est par eux que je puis retrouver les éléments constitutifs de la musique de ces peuples, aux temps les plus anciens. J'espère que le lecteur reconnaîtra, dans la suite de l'ouvrage, que ces rapprochements, sur lesquels j'insiste, n'ont pas pour objet de satisfaire un système préconçu. La conviction qui me guide en cela est le résultat d'études commencées soixante ans avant que ceci fût écrit, et poursuivies sans relâche. On voit que je ne me suis pas hâté. La vérité s'est présentée

---

(1) Isaïe, XLVII, 1, 5.
(2) Loftus, *Chaldæa and Susiana*, p. 169.
(3) *Travels to Georgia, Persia*, etc., vol. II, planche 79, n° 6.
(4) *Expédition scientifique en Mésopotamie*, t. II, p. 61-67.
(5) *Études sur Ninive et Persépolis*; supplément, p. 2.
(6) Ouvrage cité, p. 4.

plus claire, plus évidente à mes yeux, au fur et à mesure que les grandes découvertes historiques, ethnographiques et linguistiques, dont peut s'enorgueillir notre siècle, m'apportaient de nouveaux enseignements. Si j'attache une importance considérable à élucider ce qui concerne la musique des peuples sémitiques, ce n'est pas que cette musique soit en elle-même l'art véritable, l'art complet, l'art, seul digne de ce nom, dont j'entreprends d'écrire l'histoire; mais, dans les transformations multiples qui, de proche en proche, ont dégagé tous les éléments de la grande musique européenne des temps modernes, le système de la musique sémitique a exercé son influence utile à une certaine époque; la plupart de ses instruments, apportés en Europe dans le moyen âge, y ont été perfectionnés, et, pendant sept siècles environ, y ont été presque les seuls organes d'une musique instrumentale déjà placée dans le domaine de l'art véritable. La musique des peuples de l'Asie sera donc l'objet d'une section spéciale de ce livre.

Plus anciennement encore que les grandes monarchies babylonienne et assyrienne, l'Égypte eut une civilisation en rapport avec le caractère de sa population et la nature de son gouvernement despotico-hiératique. Quelle était cette population? D'où venait-elle? Questions souvent agitées et jamais résolues avec certitude. Par le fait même de sa civilisation et par le type représenté sur ses monuments, on y sent la présence de la race blanche; mais par le calme de son attitude et par ses tendances à l'immobilité, qui semblent la rapprocher des Chinois, on serait tenté d'y reconnaître un mélange de la race jaune, s'il était possible de comprendre sa présence en Afrique. Suivant l'opinion de M. de Gobineau, l'élargissement de la face, la grandeur des oreilles, le relief des pommettes, l'épaisseur des lèvres, sont autant de caractères fréquents dans les représentations des hypogées et des temples. Variés à l'infini et gradués de cent manières, ils ne permettent pas de révoquer en doute l'infusion assez forte du sang noir des deux variétés, à cheveux plats et crépus (1). Loin d'expliquer le calme habituel des anciens habitants de la vallée du Nil, ce mélange des sangs blanc et noir devrait avoir produit l'effet contraire, car la nature du nègre est passionnée. Au surplus, il est in-

(1) Ouvrage cité, t. II, p. 3.

dispensable de distinguer les époques auxquelles appartiennent les divers types qui ont fixé l'attention des ethnographes. M. Lepsius dit que les peintures exécutées dans les hypogées de l'ancien empire représentent des Égyptiennes avec le teint jaune : sous la dix-huitième dynastie, elles sont rougeâtres (1). Remarquons que les Égyptiens semblent avoir eu du mépris pour les peuples nègres représentés sur les monuments : ils exagèrent le caractère ignoble de leurs traits et les représentent toujours avec des têtes laineuses (2). L'opinion des physiologistes est unanime et positive à l'égard du caractère primitif de la population égyptienne : elle appartenait à la race blanche (3); mais il y a de graves motifs pour y reconnaître une variété sémitique.

L'époque où l'Égypte commença d'être habitée est un problème dont la solution ne peut être espérée; une seule chose est certaine, à savoir, que les traces de la civilisation égyptienne sont les plus anciennes dont nous ayons connaissance et que nous puissions constater. M. Lepsius accorde une antiquité de quatre mille ans à toute une classe de monuments de l'Égypte (4), et M. Bunsen est d'accord avec lui sur ce point (5). Ces opinions coïncident avec les nouvelles découvertes faites en ce moment sur les lieux mêmes par l'actif et savant explorateur M. Mariette. Des tombeaux trouvés par lui au village de Sakkara, au pied de la chaîne libyque, et qui appartiennent à l'époque des onzième et douzième dynasties (3516-3228 avant J.-C.), lui ont offert des peintures où l'on voit des chanteurs, des danseuses, des instruments de musique tels que la harpe, la *kithara* (instrument à cordes et à manche), et la flûte traversière (6). Enfin, suivant la *Chronologie des rois d'Égypte*, par M. Lesueur, ouvrage couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France (7), les listes de Manéthon, rectifiées et appuyées par des cartouches authentiques, le

(1) *Briefe über Ægypten, Æthiopien und den Halbinsel des Sinai* (Lettres sur l'Égypte, l'Éthiopie et la presqu'île du Sinaï); Berlin, 1855, p. 220.

(2) Wilkinson, *Customs and manners of the ancient Egyptians*, t. I, p. 387-388.

(3) Cuvier, *Sur la Vénus hottentote*, dans les *Mémoires du muséum d'histoire naturelle*, t. 3, p. 272.

(4) *Briefe über Ægypten*, etc., p. 36.

(5) *Ægyptens Stelle in der Weltgeschichte* (Rang de l'Égypte dans l'histoire du monde); Hambourg, 1845.

(6) Lettre de M. E. Renan *Sur les antiquités et les fouilles de l'Égypte*, dans la *Revue des Deux Mondes*, t. 56ᵉ, avril 1865, p. 665-670.

(7) Paris, 1848, in-4°.

chef de la première dynastie des rois proprement dits fut Ménès, qui s'empara du trône l'an 5775 avant J.-C. Avant lui, on trouve sept dynasties de dieux et deux dynasties de demi-dieux, pendant lesquelles les prêtres avaient régné en leur nom, suivant les calculs du même savant, l'espace de cinq mille huit cent treize saisons ou années égyptiennes de quatre mois, ce qui revient à 1,911 années de trois cent soixante-cinq jours, plus un mois et quinze jours. La tête tourne en présence de ces antiquités prodigieuses; mais, l'objet de mon livre ne m'obligeant pas à entrer dans l'examen de ces questions épineuses de chronologie, je constate simplement que les monuments authentiques de l'ancienne Égypte accusent une antiquité beaucoup plus reculée que celle d'aucun autre peuple, et que, dès les premières époques, elle nous offre, dans ces monuments, les preuves d'une pratique constante de la musique, lesquelles ont de l'intérêt pour l'histoire de cet art.

§ IX.

C'est une opinion généralement admise, que la disposition des sons connue dans la musique moderne des peuples de l'Europe et de leurs colonies, et dont les gammes majeure et mineure sont les formules, est la conséquence d'une loi fondamentale, immuable, et que la musique *diatonique*, c'est-à-dire, la musique dont les sons se succèdent à de certains intervalles appelés *tons* et *demi-tons*, est la musique de la nature. Suivant la doctrine des théoriciens et des historiens de l'art dont il s'agit, le sentiment de la nécessité de ces rapports diatoniques des sons aurait précédé toute autre conception de tonalité, et, par son organisation, l'homme serait même incapable d'imaginer une musique qui ne serait pas soumise à cette nécessité. Quelle que soit l'opposition qu'on ait à redouter en attaquant de front une opinion si bien établie, je n'hésite pas à déclarer qu'elle est absolument contraire à ce que nous enseignent les faits; l'erreur à cet égard est démontrée par des documents d'une antiquité non contestable et d'une autorité certaine. Non-seulement la musique diatonique n'est pas la plus ancienne dont on ait fait usage, mais on peut arriver à la preuve qu'aucun des peuples de l'antiquité ne l'a connue originairement, et qu'il existe aujourd'hui des nations qui n'en font point usage. On a vu, dans ce qui précède, que les populations de la race jaune, bien qu'ayant la

connaissance des douze demi-tons de l'échelle chromatique, n'ont cependant pas le sentiment de l'usage du demi-ton dans la musique : on a vu également que les peuples noirs et les métis de cette race et de peuples jaunes n'ont que des séries incomplètes de sons qui ne dépassent pas le nombre cinq; ces exemples suffisent pour démontrer l'inanité de la soi-disant loi naturelle de la tonalité diatonique pour toute l'espèce humaine. Il n'est pas difficile d'établir, par des preuves aussi évidentes que celles de l'affinité d'un certain ordre de langues, l'existence de systèmes d'intervalles des sons autres que le diatonique chez tous les peuples primitifs : il est aussi possible de suivre pas à pas les modes de transformations qui ont conduit progressivement d'un de ces systèmes primordiaux au système de tonalité diatonique perfectionnée de la musique moderne.

J'ai dit qu'il était réservé à la race blanche de créer l'art véritable de la musique, mission que n'ont pu remplir les races noire et jaune. Pour parvenir à ce beau résultat, on comprend que son point de départ a dû être différent de celui des deux autres races. La cause première de l'impossibilité où se sont trouvées celles-ci de donner une base normale à la musique provient, comme je viens de le dire, de gammes incomplètes qui ne renferment pas les éléments d'une tonalité bien déterminée; de là le vague de leurs mélodies; car, sans la tonalité régulière, pas de bonne musique possible. Loin de tomber dans cette insuffisance d'intonations nécessaires, la race blanche, douée d'organes plus sensibles, s'est trouvée, dès son origine, capable de saisir et de comparer des rapports de sons placés à des intervalles excessivement petits, et, par cela même, elle a exagéré, dans ses premières échelles tonales, le nombre de ces sons.

Tous les peuples issus de la race blanche n'ont pas fait de la même manière la classification des sons d'intonation différente. Ce phénomène est digne de l'attention du lecteur; car, d'un côté, il donne la clef des transformations multiples qui se sont opérées dans l'échelle musicale depuis l'aurore de la civilisation d'une certaine branche de la race, et de l'autre il explique l'invariabilité du système tonal chez les descendants d'une autre branche de la même race. Les peuples qui appartiennent à la race blanche scythique, c'est-à-dire les Sémites, qui comprennent les Hébreux, les Syriens, les Phéniciens, les Chaldéens, les Babyloniens et les Assyriens, avaient, il est à peu près permis de l'affirmer, le même système tonal dans leur musique, ou du moins un système ana-

logue, comme ils avaient un même type de langues. Ainsi que nous le verrons plus tard, tout porte à croire que la musique des Égyptiens eut des rapports de tonalité avec celle des Sémites, comme il en existe entre le copte saïdique, le chaldéen et l'hébreu. Le principe devait être le même : il était *chromatique*, ainsi qu'on l'établira dans les sections de cette Histoire relatives à ces peuples. Il n'en était pas ainsi de la tonalité de la musique des Arabes. Ceux-ci, bien que Sémites et souche des autres peuples de la même race, n'avaient pas progressé dans la civilisation comme les autres nations sémitiques. Aux avantages de la civilisation, ils avaient préféré la liberté, et pour la conserver ils étaient restés nomades. Leurs chants avaient un autre principe tonal que celui des autres peuples sémitiques. D'où lui était venue cette tonalité? On ne le sait et on ne peut le savoir, car son origine doit être ancienne comme la race. On sait que ce peuple est aujourd'hui dans ses penchants, dans ses habitudes, dans ses mœurs, ce qu'il fut aux époques dont la Bible nous retrace l'histoire. Un chef de tribu arabe nous représente, avec ses femmes, ses enfants, ses serviteurs et ses troupeaux, les patriarches Abraham et Jacob : c'est la même simplicité dans la vie, la même autorité du chef sur ses inférieurs, les mêmes vêtements pour les hommes et pour les femmes, les mêmes aliments, la même sobriété, la même langue, et enfin, sous une autre forme, le culte d'un seul Dieu tout-puissant. Rien n'a donc dû modifier la tonalité du chant arabe, laquelle a été transmise par la tradition d'une génération à une autre jusqu'à l'époque où la conquête de la Perse par les successeurs de Mahomet eut pour résultat d'introduire de nouveaux éléments dans la musique des Arabes. La tonalité de cette musique consiste dans la division de l'octave en dix-sept intervalles, dont quinze sont des tiers de ton, et les deux autres, des demi-tons. Cela sera démontré en son lieu, nonobstant les dénégations de quelques écrivains.

Du versant méridional de l'Himalaya, chaîne de montagnes de l'Asie centrale, la plus haute de la terre, des rameaux de la race blanche s'étendirent vers l'Inde, à une époque qui se perd dans la nuit des temps. Cette race avait vécu d'abord dans l'Arie, d'où lui est resté le nom de *race arienne;* puis elle avait peuplé la Bactriane. Pressée par la fécondité de son développement, elle s'était divisée plus tard, et ses deux branches s'étaient dirigées, une vers la Perse, où elle s'étendit par degrés; l'autre vers les hauteurs de l'Himalaya. La vallée de Kachemyr fut la

première partie de l'Inde où elle descendit. Quelques philologues croient que le pays était originairement habité par une population noire, que les Aryas furent obligés de vaincre et de disperser; toutefois, on pense que cette population aborigène, dont on trouve des débris dans l'Himalaya, était peu nombreuse (1). D'autres ethnologues sont d'avis que cette population primitive de l'Inde était de même race que les Aryas, et qu'elle avait pris possession du pays dans des temps plus anciens. On verra en leur lieu les motifs qui rendent cette opinion plus plausible. Progressivement, les Arians s'avancèrent sur les rives de l'Indus, puis sur celles du Gange, et donnèrent leur nom à la partie qu'ils occupèrent antérieurement à toute conquête étrangère, en l'appelant *Arya-Warta* (terre des hommes honorables) (2). Il est également remarquable que le mètre le plus suave de la poésie sanscrite est appelé *aryà* (3). A une époque reculée, on trouve dans cette contrée une langue riche et harmonieuse, source de toutes les autres langues du pays, une écriture dont les nombreux caractères sont appropriés à la nature de la langue, une théogonie ingénieuse et pleine d'imagination, une civilisation avancée, la culture des arts et des sciences, enfin des systèmes de philosophie et de musique.

Les traités de musique les plus anciens et les plus authentiques que renferme la littérature sanscrite, démontrent que le système musical primitif était intimement lié aux idées religieuses des Hindous, ainsi qu'à leur système cosmogonique. Les plus anciens et les plus estimés de ces ouvrages ont, suivant l'opinion de William Jones, président de la société de Calcutta, une antiquité d'environ 3,000 ans (4). On y voit que les musiciens de l'Inde, formulant en systèmes les tendances tonales des mélodies populaires de leur nation, avaient divisé l'octave en 22 parties, un peu plus fortes que des quarts de ton; que la gamme des Hindous était composée de sept intervalles dans lesquels les 22 intervalles plus petits étaient inégalement répartis et formaient des intonations dont aucune ne correspondait exac-

(1) Cf. Lassen, *Indische Alterthumskunde*, t. I, p. 391. — Ritter, *Erdkunde, Asien*, t. I, p. 435.

(2) Burnouf, *Commentaire sur Yaçna* (un des livres liturgiques des Perses); Paris, 1834, 1er vol., p. 461, note.

(3) W. Jones, *On the musical modes of the Hindus*, dans le 3e volume des *Asiatic Researches* de la Société de Calcutta, édit. de Londres, 1799, p. 67.

(4) Ouvrage cité.

tement aux notes de la gamme diatonique; enfin, que ces intonations étaient variables et diversement combinées dans soixante-deux modes qui, suivant l'opinion des théoriciens hindous de la musique, correspondaient à autant de nuances de passions et d'affections de l'âme. Une section de cet ouvrage aura pour objet l'histoire de l'ancienne musique de l'Inde et l'exposé de son état actuel.

Après que les habitants de l'Arie se furent divisés en deux masses, l'une se dirigea vers l'Inde, l'autre se fixa d'abord dans la Bactriane, puis s'étendit par degrés dans la Perse et dans la Médie. Tous ces mouvements sont antérieurs aux temps historiques. Ces peuples ariens, les Bactriens, les Perses et les Mèdes, sont désignés par quelques philologues sous le nom de *Zoroastriens,* parce qu'ils suivaient la doctrine religieuse de Zoroastre, laquelle reconnaît un Dieu suprême (Zervane-Akerène) et institue le culte du feu. La langue primitive de ces peuples n'est pas connue; on sait seulement qu'elle était parlée dans la Bactriane, et qu'elle fut la langue mère du *zend* (qui signifie *parole*), d'où se formèrent plus tard le *parsi* et d'autres dialectes. Toutes ces langues avaient de grandes affinités avec le sanscrit des Brahmanes de l'Inde, provenant également de la langue bactriane.

Aucun traité de la musique des Perses ne remonte à une antiquité comparable à celle des anciens ouvrages qui concernent la théorie de la musique de l'Inde; aucun n'est écrit en zend ou en parsi. La plupart de ceux qu'on possède aujourd'hui sont ou des traductions d'ouvrages sanscrits en persan moderne, ou des traités originaux dont l'antiquité ne remonte pas au-delà du treizième siècle de l'ère chrétienne. Les théories des auteurs persans sont incohérentes et contradictoires, parce qu'elles exposent ou l'ancienne doctrine de l'Inde, ou cette même doctrine altérée par un mélange d'éléments étrangers, ou le système persan proprement dit, ou celui des Arabes qui, sous les kalifes, furent les dominateurs de la Perse, ou même des théories européennes, qui semblent y avoir pénétré vers les derniers temps des croisades. Au milieu de ces divergences se distingue cependant la doctrine des Persans modernes appuyée par les traditions du chant populaire et par la division du manche des instruments à cordes pincées; or, cette doctrine, qu'il y a lieu de croire issue de celle des anciens Perses, et dont l'analogie avec l'antique système de l'Inde est évidente, divise les intervalles des sons contenus dans l'octave par quarts de ton; en sorte qu'elle en place vingt-quatre dans cette étendue. Les Turcs, peuple d'origine arienne,

d'abord fixé dans le Turkestan, et qu'on a confondu avec la race arabe, s'étant emparés de la Perse au dixième siècle, y fondèrent plusieurs dynasties et la conservèrent en grande partie pendant plusieurs siècles, jusqu'à ce qu'ils en fussent dépossédés par les Mongols. Pendant leur longue domination, ils adoptèrent le système tonal des Persans. C'est ce même système qui, depuis la conquête de Constantinople par Mahomet II, en 1453, a succédé au système de la musique grecque. La musique de l'empire de Turquie a été longtemps partagée entre la tonalité arabe des tiers de ton et la tonalité persane. Celle-ci y était encore en usage vers la fin du dix-huitième siècle (1). Comme les Hindous des temps anciens, les Persans ont des modes dans lesquels certaines notes sont supprimées, et dont les gammes ont aussi pour notes initiales tous les sons du système. Or l'analogie de ces deux théories de la musique, et l'antiquité bien constatée du système de l'Inde, ne permettent pas de douter que la musique des anciens Perses a été la même dont plusieurs théoriciens persans modernes ont exposé la doctrine, et que leur échelle des sons a été divisée par quarts de ton. D'autres considérations, non moins importantes, viendront, dans la suite de cette Introduction, rendre plus évidente cette vérité.

§ X.

L'identité d'origine entre les peuples primitifs de la race blanche est désormais hors de toute contestation : il y a donc eu de grandes migrations par lesquelles elle s'est répandue partout, particulièrement en Europe. Bien des systèmes ont été proposés, d'autres le sont encore, pour retrouver les traces des directions prises par les familles blanches dans leurs mouvements de translation. Les études de linguistique et les monuments découverts en certaines localités ont fourni, dans ces derniers temps, des renseignements précieux pour l'éclaircissement des mystères ethnologiques; toutefois il reste encore à ce sujet des doutes qui ne seront peut-être jamais dissipés. Rien ne prouve mieux les difficultés attachées à ces problèmes de temps antérieurs à l'histoire, que la diversité d'opinions des savants, en ce qui les concerne. Il n'est pas de mon sujet d'entrer dans la discus-

(1) Toderini, *la Letteratura turchesca*, tome I, p. 343-352.

sion de ces thèses contradictoires; je me bornerai, pour l'utilité de l'histoire de la musique, aux faits principaux les plus généralement reconnus comme ayant un caractère de probabilité.

Sorties des contrées qui avoisinent les frontières septentrionales de l'Inde, les tribus ariennes s'ébranlèrent à trois grandes époques de migrations fort éloignées l'une de l'autre, et s'avancèrent progressivement dans l'Asie Mineure, dans la Grèce et dans toute l'Europe. Vers l'an 2600 avant J.-C. commença le premier mouvement de ces peuples, qui se dirigèrent lentement vers l'ouest et le nord, s'arrêtant d'abord dans l'Asie Mineure, et y laissant des familles qui formèrent les populations lydienne et phrygienne, tandis que d'autres Ariens, à la même époque, entraient en Europe par la Tauride, où s'établirent quelques tribus connues de Strabon sous le nom de Cimmériens (*Kymris* ou *Cymris*), et qui furent les ancêtres des *Celtes*. Arrivés sur le Danube, ces émigrants se partagèrent en deux rameaux, dont un se dirigea vers l'Italie, et dont l'autre s'établit d'abord dans la Thrace, puis s'avança dans la Grèce et la peupla. Celui-ci prit le nom de *Pélasges* (voyez la note D de l'introduction).

Les Pélasges étaient déjà établis dans la Grèce 2,000 ans avant l'ère chrétienne. Après avoir occupé la Thrace, ils passèrent de la Macédoine dans l'Illyrie, dans l'Épire, puis dans la Thessalie, et enfin dans la Grèce proprement dite et dans le Péloponnèse. Quelques auteurs ont cru que diverses tribus de Pélasges s'établirent dans les îles de la mer Égée, et que de là elles allèrent fonder les colonies des Thyènes, des Mysiens, des Méoniens ou Lydiens, et des Phrygiens dans l'Asie Mineure; mais il est plus vraisemblable que cette partie du grand continent asiatique fut envahie par les populations indo-scythes ou ariennes, plusieurs siècles avant qu'elles pénétrassent dans la Grèce; car cette grande migration ne dut s'avancer que lentement, et à raison de l'accroissement des populations. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il y eut des Pélasges dans l'Asie Mineure, qu'ils furent les ancêtres de tous les peuples qui viennent d'être nommés, lesquels fondèrent la ville de Troie et eurent la même origine que les Grecs.

Ces Pélasges, premiers habitants connus de la Grèce, et dont le nom signifie *étrangers*, furent, suivant les anciennes traditions, civilisés par des colonies de Phéniciens et d'Égyptiens (1), ce qui paraît

(1) Cf. Heyne, *De origine Græcorum*, dans les Mémoires de l'Académie de Gottingue, année

contraire à la nature des choses, car c'est précisément la race arienne qui est civilisatrice. D'après les mêmes traditions, la première colonie, sous la conduite d'Inachus, était composée de Phéniciens, d'Égyptiens et d'Arabes : elle bâtit Argos vers 1770 avant J.-C. Cécrops, à la tête d'une colonie d'Égyptiens, aborda dans l'Attique, et y jeta les fondements des bourgades dont se composa plus tard Athènes. Cadmus fut le chef de la troisième colonie, composée entièrement de Phéniciens, laquelle arriva dans la Béotie vers l'an 1594, et y bâtit la ville de Thèbes (1). Enfin, des Égyptiens, conduits par Danaüs, furent la quatrième et dernière colonie. Peu nombreuses et trop faibles pour faire des conquêtes, elles vécurent en bonne intelligence avec les Pélasges et se mêlèrent à eux.

A l'égard des Pélasges qui s'étaient dirigés vers l'Italie, ils y entrèrent par le nord, chassant devant eux une partie des Ibères, qui occupaient la Sardaigne, et qui passèrent en Sicile, où on les trouve sous le nom de *Sicani*. Une partie des Pélasges s'établit dans la Toscane, où ils bâtirent des villes importantes, environnées de hautes murailles formées de blocs énormes de pierres en polygones irréguliers qui, dans leur enchevêtrement sans ciment, offraient une solidité à toute épreuve. Ces constructions, dont on voit encore des restes considérables à Palestrina, Cosa, Norba, Segni, Alatri et d'autres villes, sont connues sous le nom de *cyclopéennes* ou *pélasgiques*.

Plusieurs siècles après l'établissement des Pélasges dans la Toscane, une colonie de Lydiens, conduite par Tyrrhène, fils d'Atys, roi de Lydie, suivant un récit d'Hérodote entremêlé de fables (2), y arriva,

---

1764. — Clavier, *Histoire des premiers temps de la Grèce*, t. I, p. 5 et suiv. — Schlosser, *Histoire universelle de l'Antiquité*, t. I, p. 369 et suiv.

(1) Il ne faut pas oublier que les premiers temps de la Grèce appartiennent à la mythologie : ainsi, Inachus est fils de l'Océan ; Cécrops, fils de la Terre ; Cadmus et sa femme, *Hermione*, ou *Harmonie*, étaient des divinités phéniciennes. Cadmus est frère d'*Europe*, et c'est en cherchant sa sœur, séduite par Jupiter, qu'il aborda en Grèce. Le savant professeur Movers a fait voir que toutes les colonies formées par les Phéniciens antérieurement au quatorzième siècle avant J.-C. sont des mythes. Cependant Fréret a fait observer que Manéthon croyait avoir trouvé la preuve d'un synchronisme de la dernière colonie égyptienne, conduite par Danaüs, avec l'expulsion des *rois pasteurs* de l'Égypte (*Mém. de l'Acad. des Inscr.*, t. 48, p. 35-36 du tiré à part). Or, le *Canon chronologique des rois d'Égypte* de Manéthon, étudié et éclairci par M. Lesueur, dans son mémoire couronné par l'Institut, place à l'année 1898 avant J.-C. l'expulsion des rois pasteurs de l'Égypte ; d'où il suivrait que l'arrivée en Grèce de la colonie conduite par Inachus devrait être reculée d'environ 700 ans, que l'arrivée des Pélasges dans la Thrace remonterait vers l'an 3000 avant J.-C., et que l'émigration arienne aurait commencé vers 3,500 avant cette époque.

(2) *Clio*, XCIV.

et s'unit aux premiers possesseurs du pays, sous le nom de *Tyrrhéniens*. Plus tard, ces mêmes Tyrrhéniens furent appelés *Tusci* ou *Étrusques*, et la Toscane porta le nom d'*Étrurie*. Il n'est pas dans l'objet de cette Histoire de résumer les vives discussions des philologues partagés en deux camps, où l'on soutient d'un côté le fond du récit d'Hérodote, corroboré par des passages de Strabon, de Cicéron, de Tacite, de Sénèque, de Festus, et l'origine lydienne des Étrusques, de l'autre, l'autorité de Denys d'Halicarnasse, qui fait de ces Étrusques un peuple autochthone (1). Des témoignages plus sûrs de l'origine lydienne des Étrusques se trouvent dans les innombrables tombes de ce peuple antique, découvertes depuis moins de quarante ans. Là sont les preuves de l'existence d'un peuple artiste venu de l'Orient, dans des vases, des bronzes, des bijoux aussi admirables par la perfection du travail que par l'élégance des formes. Ces tombeaux, ornés de peintures et de bas-reliefs du plus haut intérêt, de divinités à quatre ailes, de typhons anguipèdes, d'hommes à queue de poisson, de taureaux barbus, d'oiseaux à face humaine, rappellent l'art assyrien (2), qui, comme on le verra en son lieu, exerça une heureuse influence dans l'Asie Mineure, et en particulier chez les Lydiens. D'ailleurs, dans la description, faite par un savant explorateur, des tombeaux étrusques de plusieurs localités, on retrouve l'aspect et l'ornementation des monuments de la Phrygie, de la Lydie, de la Carie, de la Lycie et de la Cappadoce. « Ces monstres fantastiques, dit cet « écrivain, ces sphinx, ces griffons, ces Chimères aux ailes étendues « gardant les avenues des palais de la mort, ou bien ces animaux in- « connus à l'Italie, ces lions, ces panthères qui se dévorent et dont « on orne les frises et les parois des murailles, ont leurs analogues « dans les fragments que nous ont apportés de l'Orient les voyageurs « modernes (3). » Ajoutons que parmi ces monuments funéraires,

---

(1) Denys d'Halicarnasse, *Antiq. Roman.*, l. I, c. 3, 4, 5. — Micali, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, t. 1, c. 7. — *Niebuhr* (*Histoire romaine*, t. 1er, introduction) ne veut pas que les Étrusques soient des Tyrrhéniens, et en fait des *Rasènes*, peuples sortis des Alpes. — Ottfried Müller (*Die Etrusker*, introd., ch. 2) et Lepsius (*Ueber die Tyrrhenischen Pelasger*, p. 13-14), proposent aussi d'autres systèmes.

(2) *L'Étrurie et les Étrusques*, par M. Noël des Vergers (Paris, Firmin Didot, 1862-64), t. I, p. 137.

(3) M. Noël Des Vergers, ouvrage cité, t. I, p. 136.

Il existe au Musée du Louvre un sarcophage qui provient de la riche collection *Campana*, et qui est connu sous le nom de *tombeau lydien*. Il fut trouvé vers 1850 par le marquis Campana

d'une antiquité antérieure de plusieurs siècles à la fondation de Rome, nous trouvons les trompettes droites et courbes des Lydiens, la double flûte de Phrygie, et, dans les peintures des vases qui y ont été recueillis, nous voyons des cithares de diverses formes, qui rappellent celles de l'Assyrie.

Une colonie de Pélasges, sortie de la Grèce sous la conduite d'Œnotrus, s'était jetée dans le *Latium* environ 1,790 ans avant J.-C. Elle y fonda la monarchie des Sabins. On a pris quelquefois cette branche pélasgique pour la première (celle des Tyrrhéniens), et cette erreur a jeté quelque confusion dans l'histoire des premiers temps de l'Italie. Il est vraisemblable que les Tyrrhéniens, s'avançant par la suite des temps dans l'Italie méridionale, peuplèrent la Campanie, l'Apulie et toute la Grande-Grèce (le royaume de Naplès dans les temps modernes), jusqu'à l'extrémité de la Péninsule.

En dépit des efforts persévérants des ethnologues, une obscurité profonde, invincible, environne le berceau des anciens peuples de l'Italie, tels que les Ombriens, qui occupaient une partie de la Romagne; les Osques de la Campanie, nation civilisée dont la langue nous est conservée dans les tables eugubines, et dans quelques inscriptions; les Ausones, les Èques et les Volsques, qui appartenaient à la même famille. Les circonstances qui les ont amenés dans les pays qu'ils occupaient ne sont pas connues. Les écrivains de l'antiquité désignent souvent l'ensemble de ces petits peuples par le nom d'*Itali*.

A une époque qu'on ne peut indiquer d'une manière certaine, mais qui ne paraît pas être postérieure au vingtième siècle avant l'ère chrétienne, une migration de Cimmériens (*Kymris*) sortit de la Tauride, se répandit en partie à l'est et en partie à l'ouest de l'Europe centrale, laissant sur sa route diverses tribus qui occupèrent l'Illyrie,

---

près de l'emplacement de l'ancienne ville de *Cære*. En 1863, M. Beulé, secrétaire de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, émit l'opinion, dans la dixième leçon de son cours d'archéologie, que rien ne prouve l'origine lydienne de ce beau monument, et qu'il est l'ouvrage d'un Grec, exécuté en Étrurie. (*La Chronique des arts et de la curiosité*, année 1863, t. I, p. 220.) Juger la question d'origine sur le sarcophage seul n'était pas possible, quoique la mitre et la chaussure de la femme représentée couchée aient un caractère asiatique certain; mais les objets sculptés et peints dans le tombeau d'où le sarcophage a été tiré, particulièrement la trompette tyrrhénienne courbe, dont les Grecs n'ont jamais eu connaissance, démontrent bien que le monument est étrusque, et son antiquité ainsi que ses accessoires le rapportent naturellement aux Lydiens qui, avec les Pélasges, furent les plus anciens habitants de l'Étrurie. (V. les planches I, II, III de l'atlas de l'ouvrage de M. Noël Des Vergers, avec les explications.)

le Jutland et une partie de la Germanie, tandis que la masse la plus considérable, sous la désignation générale de *Celtes*, et sous le nom particulier de *Galls* ou *Gaels* (traduit chez les Latins par *Galli*, et dont on a tiré les noms de *Gaule* et *Gaulois*), s'avançait vers l'occident (1). Dans leur marche vers le centre de la Gaule, les Celtes y trouvèrent les *Ibères*, qu'ils en expulsèrent, les poussant d'une part vers les Alpes, de l'autre vers les Pyrénées.

On peut demander sans doute quelles garanties on a de l'identité d'origine de tous ces peuples présentés comme étant issus de la race årienne? Ces garanties sont de plusieurs sortes, à savoir, l'analogie des caractères physiologiques, du teint, des facultés civilisatrices et progressives, sans limites déterminables, et, enfin, les rapports de linguistique. Il y a longtemps que Leibniz a dit que l'origine des peuples ne peut être connue que par l'affinité des langues. Klaproth s'est appuyé de cette grande autorité pour exprimer la même opinion (2), et M. Eichhoff a dit avec beaucoup de justesse : « L'histoire « des langues est la base de celle des nations. Au milieu des épaisses « ténèbres qui couvrent les premiers âges du monde, parmi tant « d'erreurs et de fables dont chaque peuple environne son berceau, « elle est comme un fil conducteur qui nous dirige, sinon avec cer- « titude, du moins avec méthode et probabilité, en marquant dans « la famille humaine des analogies et des différences, en caractéri- « sant chaque génération successive, et en signalant sur le sol mo- « bile les traces de son rapide passage, que tant d'événements pos- « térieurs semblaient avoir effacées pour toujours (3). » Un cortége imposant d'autorités se présente pour constater les rapports évidents de la langue zend des Perses avec le sanscrit, reconnu la plus ancienne de toutes les langues de l'Inde, dont elle est la source, et enfin de ces langues primitives avec les idiomes grec, latin, germanique et celtique (4). Les auteurs les moins favorables à la commune ori-

(1) *Kymri* et *Gall* sont à peu près synonymes, car *Gall* a la signification de *fort*, et *Kymri* veut dire *vaillant*. Cependant M. Amédée Thierry n'admet pas l'identité de race entre les *Galls* et les *Kymris* : il y voit deux nuances de la race blanche, possédant des qualités différentes et qui se sont fondues par la suite des temps. Les deux nuances unies des Kymris et des Galls sont les Celtes. (*Histoire des Gaulois*, introduction, p. 4, 5e édition.)

(2) *Asia polyglotta*, préface; 2e édition, Paris, 1831.

(3) *Parallèle des langues de l'Europe et de l'Inde;* Paris, 1836, p. 7-8.

(4) *Principes de l'étude comparée des langues*, par le baron Mérian-Falkach, Paris, 1828. — Pictet, *De l'affinité des langues celtiques avec le sanscrit;* Paris, 1837, in-8°. — *Hermes-Scythi-*

gine des langues de la race arienne, parmi lesquels on remarque Niebuhr, avouent qu'elles ont des points nombreux de contact, et que, dans celles qu'on désigne sous le nom d'*indo-européennes,* on trouve quelques centaines de mots servant à désigner les idées élémentaires et les choses naturelles en rapport avec les besoins primitifs, et dont l'analogie est évidente. Or, ce sont précisément ces points de contact qui doivent se rencontrer entre des peuples issus d'une même souche, dont la séparation s'est opérée antérieurement à la civilisation proprement dite. Par les progrès de cette civilisation, de nouvelles idées se produisent, des faits auparavant inconnus sont observés, et les langues s'enrichissent en raison du degré d'avancement où l'on est parvenu. C'est dans les mots nouveaux correspondants à ces choses que les analogies des langues disparaissent, et que chacune de celles-ci prend un caractère particulier.

Ce rapide résumé, fait dans un but déterminé, ne peut contenir qu'une indication sommaire des rapports primitifs de religions chez les anciens peuples issus de la race blanche. Chez tous, sauf chez les Hébreux, le principe fondamental est le panthéisme, qui, pour les Hindous, les Égyptiens, les Phéniciens, les Grecs, les Étrusques, les Romains, les nations germaniques, slaves et celtiques, se combine avec l'idolâtrie et la doctrine de l'incarnation. Ce dernier principe paraît avoir passé du bouddhisme de l'Inde dans les contrées de l'Asie habitées par des peuples de race différente, environ trois siècles avant l'ère chrétienne (1).

L'analogie de conformation physique et morale, les rapports d'idées fondamentales sur lesquelles reposent les formes des religions, les traditions historiques et les affinités des langues, se réunissent donc pour démontrer cette commune origine de tous les peuples qui appartiennent à la race blanche, la seule qui ait reçu de Dieu, dans toute

---

ans, on the radical affinities of the Greek and Latin languages to the Gothic, prefixed as a dissertation on the historical proofs on the Scythian origin of the Greek, by Jamieson, Edimbourg, 1814, in-4°. — A. Murray, *History of the European languages, or Researches into the affinities of the Teutonic, Greek, Celtic, Sclavonic and Indian nations;* Edimbourg, 1823, 2 vol. in-8°. — Possart (A.-F.). *Grammatik aer persischen Sprache, mit vergleichender Beruchsichtigung des sanskrit und des slauischen;* Leipsick, 1831, 1 vol. in-8°. — Bopp, *Vergleichende Grammatik des sanskrit, zend, griechischen, altslauischen, gottischen und deutschen;* Berlin, 1833-1837, 3 vol. in-4°. — Pott, *Etymologische Forschungen aus dem Gebiete der Indo-germanischen Sprachen, mit besonderem Bezug auf die Lautumwandlung im sanskrit, griechischen, lateinischen, littauischen und gottischen;* Lemgo, 1833, in-8°.

(1) E. Burnouf, *Introduction à l'histoire du Buddhisme indien*, dans l'Avertissement, p. III.

leur plénitude, les facultés nécessaires pour progresser sans relâche dans la science et vers le but moral de son existence, comme aussi pour créer l'art et se transformer incessamment dans sa culture. Un dernier fait, non moins général, non moins important, va se réunir aux autres, pour achever de constater l'identité de cette race et la filiation de tous les peuples qui en sont issus : je veux parler des rapports qui existent dans la conception des systèmes musicaux chez les nations ariennes; rapports non moins certains que ceux des langues, et qui sont les bases de l'histoire de l'art, dans toutes ses déterminations et déductions.

Le sentiment des rapports d'intonation des sons n'a pu être qu'incertain et vague dans l'enfance des peuples les mieux organisés, comme il l'est encore dans l'enfance de chaque individu, lorsque l'audition fréquente de la musique composée de sons dont les intervalles sont déterminés, n'a pas commencé l'éducation de son oreille. L'idée de justesse entre les rapports des sons a été, sans aucun doute, une acquisition lente, produite par l'exercice répété de la voix chantée, en d'autres termes, par l'expérience qui a présidé à tous les perfectionnements des races humaines. Il est possible de comprendre ce que fut le chant à son origine, chez les peuples blancs, par la *cantilation* (s'il est permis d'employer ce mot) (1) en usage chez les peuples sémitiques, pour la lecture du Pentateuque dans les Synagogues et du Coran dans les mosquées. Cette lecture accentuée, qui est certainement une sorte de chant, n'a pas cependant les intonations rigoureusement déterminées de la musique proprement dite : la voix y procède par une infinité d'intervalles de sons très-petits qui ne saisissent pas l'oreille d'un caractère de tonalité quelconque. Ce ne fut vraisemblablement qu'après que le hasard d'une résonnance fortuite eut fait naître l'idée de construire des instruments sonores à l'imitation de la voix, après que, par les différences de longueur des tubes et des cordes et par la comparaison des sons résultant de ces longueurs, ce fut seulement alors que la notion de rapports vint à l'esprit, pour les différences d'intonations comme pour les proportions des corps sonores. Avec cette notion de rapports naquirent les systèmes de classification des sons à de certains intervalles; systèmes

(1) J'emprunte ce mot à quelques écrivains allemands, particulièrement à Forkel et à Saalchütz, qui s'en sont servis pour désigner la lecture de quelques parties de la Bible chez les Juifs.

nécessairement conformes aux habitudes contractées par les voix dans les chants primitifs, et par cela même formés de petits intervalles chez des peuples aussi éminemment sensibles que ceux de l'Inde et de la Perse. De là, sans aucun doute, la différence essentielle de sentiment tonal qui, chez les Hindous, fait admettre vingt-deux intervalles de sons dans l'octave, et vingt-quatre chez les Perses, tandis qu'il est formulé par dix-sept sons chez les Arabes.

Pour comprendre ces différences de sentiment tonal, résultant de nuances diverses d'organisation chez les peuples, il faut se rappeler que, dans une antiquité reculée, les Chaldéens, les Hébreux, les Syriens, les Phéniciens, et vraisemblablement aussi les Assyriens, n'ont formé leur alphabet que de vingt-deux lettres, et même qu'à l'époque où la première colonie phénicienne aborda en Grèce, l'alphabet qu'elle y porta n'était composé que de seize lettres, tandis que l'alphabet sanscrit en a cinquante-deux, suivant toutes les nuances d'intonation de la voix; que des cinq voyelles des langues sémitiques les unes sont gutturales et les autres ne se prononcent pas toujours et ne s'écrivent pas, sauf comme initiales, au lieu que le sanscrit a huit voyelles simples et quatre diphthongues; enfin, pour compléter la différence, que toutes les nations de l'Asie occidentale écrivent de droite à gauche, et que le sanscrit est écrit de gauche à droite. Les organes vocaux des peuples sémitiques se sont évidemment modifiés par les habitudes contractées dans la suite des siècles, puisqu'ils ont produit des différences si considérables.

A l'égard des nations issues de la première grande migration arienne dont on aperçoit les traces, c'est-à-dire des Pélasges de l'Asie Mineure, de la Grèce et de l'Italie, ainsi que des Celtes, une étude attentive des sources de l'art dans l'antiquité fait voir que le principe arien n'a pas eu moins de part dans la musique primitive de ces peuples que dans leurs langues. Les plus anciennes indications d'un système régulier de tonalité, dans la musique des Grecs, se trouvent dans le peu qu'on sait concernant le poëte musicien Olympe, qui, né dans la Mysie, contrée de l'Asie Mineure, et conséquemment Pélasge d'origine, vécut environ deux siècles avant le siége de Troie. Les Grecs lui ont attribué l'invention d'un genre de musique appelé *enharmonique*, dans lequel se trouvaient de petits intervalles de sons. On verra, dans l'histoire qui est l'objet de ce livre, qu'à cette époque, le système pélasgique de la musique était celui de l'octave divisée en vingt-quatre quarts de

ton, et que cet intervalle avait son emploi dans le chant; on y verra enfin que la tonalité diatonique, composée uniquement de tons et de demi-tons, n'existait pas encore. Ce n'est pas à dire que cette musique antique reposât tout entière sur des quarts de ton; il n'a jamais existé de musique semblable; le chant de tous les peuples a toujours eu l'intervalle du ton comme élément nécessaire; mais dans l'Asie Mineure, comme chez les Grecs, il se combinait avec le quart de ton. L'identité de ce système avec celui de la Perse était complète. Les chantres de la Thrace, Linus, Orphée, Philammon et Thamyris, dont les Grecs ont fait des mythes, ont eu, sans nul doute, le même système de tonalité, puisqu'ils appartenaient à la même race. Il en fut de même chez les Étrusques, dont l'origine était pélasgique et lydienne, et qui, comme on le verra en son lieu, créèrent un art analogue à celui des Grecs. Enfin, ce qui reste des anciens chants des Gaëls indique des tendances tonales étrangères à l'échelle diatonique.

Vers l'an 1700 avant l'ère chrétienne, un descendant de la race primitive de l'Asie, qui, par sa force et son énergie, frappa l'imagination des peuples, et fut appelée *Titane* par les habitants de la Grèce, *Deucalion*, fils de Prométhée, arriva du nord-ouest du Caucase à la tête d'une colonie de sa tribu, et s'établit dans la Thessalie, aux environs du Parnasse : il y régna sans obstacle. Les Grecs ont fait un mythe de ce personnage, et ont environné son existence réelle de fables et de contradictions. Une grande inondation, arrivée de son temps, est connue dans l'histoire sous le nom de *déluge de Deucalion*. Toutes les parties basses de la Thessalie furent envahies par les eaux. Obligés de fuir, les habitants se réfugièrent sur les montagnes. Après la mort de Deucalion, ses deux fils, Hellen et Amphictyon, rassemblèrent ses sujets dispersés et se partagèrent le pays. Hellen donna son nom au peuple qu'il gouvernait : ses fils ou petits-fils, *Æolus, Dorus, Ion* et *Achæus*, devinrent les chefs de quatre grandes tribus dont se composèrent les Hellènes, et qui prirent d'eux les noms de *Doriens, Éoliens, Ioniens* ou *Iastiens*, et *Achéens*. Cette époque est le commencement des temps héroïques, où les idées mythologiques eurent un considérable développement. Devenus puissants et nombreux, les Hellènes firent la guerre aux Pélasges, leurs prédécesseurs, les dispersèrent ou s'unirent à eux. Héroïques dans les combats, particulièrement les Doriens, mais ignorants et barbares, ils marquèrent une

réaction dans la civilisation de la Grèce : là commence dans l'histoire l'opposition de l'Occident contre l'Orient, de la force contre l'intelligence, de l'énergie contre le sentiment. Qu'on lise avec attention les poëmes d'Homère : ce qu'on y trouvera avant tout, c'est la glorification de la force musculaire ; l'âge héroïque de la Grèce n'est pas autre chose. Plus tard, les Hellènes se policèrent et cultivèrent les arts (1) : le sang pélasgien mêlé à l'hellénique fut sans doute la cause de ce progrès.

Les guerres que se firent les tribus helléniques occasionnèrent à plusieurs reprises, pendant près de trois siècles, des déplacements de populations entières. Enfin, les Achéens se fixèrent dans l'Égiale, qui prit d'eux le nom d'*Achaïe*. Une partie des Ioniens s'unit aux Éoliens dans l'Attique ; le reste se répandit dans les îles de la mer Égée, et fonda des colonies dans l'Asie Mineure. Quant aux Doriens, ils s'emparèrent de l'Argolide, de la Laconie, de la Messénie, d'une partie du Péloponnèse, et des îles de Crète et de Mégare. Tous ces mouvements, auxquels il faut avoir égard pour bien entendre ce qui concerne les transformations du système musical des Grecs, furent accomplis vers le milieu du douzième siècle avant J.-C.

Après que les Pélasges eurent été soumis par les Hellènes, et surtout après la destruction de Troie, qui rendit les Grecs maîtres d'une grande partie de l'Asie Mineure et réduisit les Phrygiens en esclavage, les éléments de la langue pélasgique se fondirent insensiblement dans l'hellénique, et ceux de la tonalité musicale, également originaire de l'Inde et de la Perse, commencèrent à se transformer. Alors s'opéra un changement considérable dans la constitution de l'échelle des sons chez les Grecs ; car, au principe pélasgique de la division de l'octave par quarts de ton, principe sur lequel reposait ce qu'on a appelé le *genre enharmonique d'Olympe,* succéda le genre *chromatique* ou coloré, qui n'était en réalité qu'une forme nouvelle de l'*enharmonique*, mais où l'intervalle du ton prenait une place plus importante. Ce genre chromatique est, en effet, très-différent de la division de l'octave en douze demi-tons, qui a été le fondement de la musique des Égyptiens et des peuples de l'Asie occidentale, à l'exception des Arabes, et qui a spécialement, dans la musique moderne, le nom

(1) K. G. Müller, *Die Dorier*, t. II, p. 310-326.

§ XI.

Les Pélasges qui entrèrent en Italie à deux époques assez rapprochées, les premiers sans chefs connus, les autres sous la conduite d'Œnotrus, et qui s'établirent, les uns dans l'Étrurie, les autres dans le *Latium*, avaient, comme on l'a vu, la même origine que ceux de la Grèce, et appartenaient à la même grande migration des Ariens. Du mélange des premiers avec les Rhasènes, peuple de même origine, qui s'était arrêté longtemps dans la Rhétie, provinrent les *Tusci* ou Étrusques, et des compagnons d'Œnotrus sortirent les Sabins et d'autres peuples du Latium.

Le système musical de ces peuples n'est pas connu; mais l'identité d'origine qu'ils ont avec les Pélasges de la Grèce et de l'Asie Mineure, les rapports plus remarquables encore de la langue latine avec le sanscrit que ceux de la langue grecque avec celle-ci (1); l'analogie parfaite du style étrusque avec le plus ancien style grec dans les arts du dessin; enfin, la ressemblance frappante des instruments de musique représentés sur les bas-reliefs et sur les vases peints recueillis dans l'ancienne Étrurie, dans la Campanie et dans l'Apulie, avec ceux des monuments grecs parvenus à notre connaissance, tout enfin nous porte à croire que le système tonal de tous ces peuples de l'antique Italie a dû être originairement pélasgien, c'est-à-dire identique avec le plus ancien système de la musique des Grecs.

A l'égard des *Sicani* et des *Siculi*, qui peuplèrent la Sicile, il n'en fut vraisemblablement pas de même, car les Phéniciens, qui se mêlèrent à eux, et qui bâtirent les villes de Panorme et de Lilybée, durent modifier le système pélasgien des habitants primitifs du pays par l'introduction d'éléments sémitiques. Les rapports de certains poëmes chantés, encore en usage dans la Sicile, avec le Cantique des cantiques de la Bible, lesquels ont été remarqués par un savant voyageur,

---

(1) Les colonies phéniciennes et égyptiennes fixées dans la Grèce, dès les temps les plus anciens, avaient introduit dans la formation de la langue grecque des éléments sémitiques qui modifièrent les bases sanscrites de cette langue. Mais, dans la formation des idiomes latins et étrusques, pareille chose n'arriva pas, sauf chez les Romains, alors que la langue était faite. Les peuples conquérants qui s'étaient unis, après leurs victoires, avec les Pélasges de l'Étrurie, étaient tous de la même race.

ainsi que la ressemblance saisissante des mélodies populaires des Siciliens avec les chants arabes, donnent beaucoup de vraisemblance à ces conjectures (1). Tout cela sera établi dans le cours de cet ouvrage.

La grande nation des Celtes, identique dans son origine avec les Pélasges, et sortie comme ceux-ci de la première migration arienne, ne s'avança que lentement dans les Gaules, comme il a été dit précédemment. Le temps où les Celtes furent entièrement établis dans cette contrée est très-ancien, car, après en avoir expulsé les Ibères, et les avoir rejetés d'un côté dans les Alpes et de l'autre dans les Pyrénées, on les voit, au dix-septième siècle avant l'ère chrétienne, poursuivre ces mêmes Ibères en Espagne, les vaincre de nouveau, puis se mêler à eux pour former la population des bords du Tage, connue sous le nom de *Celtibères*. On voit aussi que la race celtique était en possession de toute la Gaule au treizième siècle avant l'ère chrétienne, lorsqu'une nouvelle migration de Cimmériens ou *Kymris* sortit des régions situées au nord du Pont-Euxin, traversa la Germanie, et s'établit dans la partie de la Gaule située entre le Rhin et la Seine, refoulant ses anciens frères les Celtes ou Gaëls vers l'Ouest. Une colonie de ceux-ci passa ensuite de la Bretagne dans la partie occidentale de l'Angleterre, à laquelle elle donna le nom de *Kymbery* (*Cambria* des Romains), et plus tard celui de *Galles* ou *Wales*, tandis que les

---

(1) Il existe au Musée de Berlin une grande stèle représentant le roi assyrien *Sargon*, avec une inscription en caractères cunéiformes, monument découvert dans les ruines de l'antique ville de Cittium, en Chypre : on en voit un plâtre au musée assyrien de Paris. M. de Longpérier, conservateur de ce musée, dit, à propos de cette découverte singulière : « La présence de « monuments assyriens dans l'île de Chypre est un fait de la plus haute importance pour l'his- « toire de l'art. Il nous explique comment, même avant l'avénement des Achéménides et les in- « vasions de ces princes en Asie Mineure et en Grèce, ces contrées avaient pu emprunter à l'As- « syrie des notions d'art, des types qui se sont transmis traditionnellement dans toutes les par- « ties de l'Occident où les Grecs s'étaient établis.

« Dans une époque très-reculée, il a dû exister de fréquentes communications entre Chypre, « Rhodes, la Crète et la Sicile, et les écoles d'artistes crétois, rhodiens et siciliens auront reçu « des leçons et des modèles de ces habiles sculpteurs assyriens qui, à une époque où Rome existait « à peine, étaient si expérimentés dans la pratique de l'art (*Notice des antiquités assyriennes*, etc. Narration, p. 16). »

M. de Longpérier fait ensuite des rapprochements pleins d'intérêt pour établir les rapports intimes du plus ancien style grec et étrusque avec l'assyrien. J'admets très-bien ces rapports pour les Étrusques par la tradition de l'Asie Mineure, mais non par des communications immédiates des Étrusques avec le monde sémitique, que prétendent établir certains ethnologues de l'époque actuelle.

nouveaux Celtes passaient la Seine et se répandaient sur les bords de la Loire, où ils se mêlèrent aux premiers habitants du pays, si toutefois ils ne les exterminèrent point. Au commencement du septième siècle avant J.-C., d'autres Kymris ou Cimbres firent une nouvelle invasion dans les Gaules, d'où ils passèrent dans les îles Britanniques. Ils semblent avoir été les premiers habitans de l'Écosse et avoir occupé le nord et l'est de la Grande-Bretagne, s'étendant ensuite vers le sud, et refoulant une partie des Gaëls dans l'Irlande. Nous ne suivrons pas tous les mouvements de ces populations, qui sortaient toutes de la même source; ces mouvements dont la Gaule et les îles Britanniques furent le théâtre pendant une longue suite de siècles, et les modifications qui en furent les conséquences chez tous ces peuples, n'ont pu faire disparaître les rapports des langues celtiques avec la belle langue primitive dont elles étaient issues, c'est-à-dire, avec le sanscrit. Ces rapports ont été établis d'une manière incontestable (1). Par le nom de *langues celtiques*, on entend divers idiomes divisés en deux branches principales, à savoir, le *gaélique*, qui comprend l'ancien irlandais et l'*erse*, parlé par les montagnards de l'Écosse; le *cymrique* est la seconde branche : c'est à elle qu'appartiennent le *bas-breton*, le *gallois* ou *welche*, et le *cornique*, ancienne langue du comté de Cornouailles.

Si l'affinité des langues indo-celtiques n'a pu disparaître après des milliers d'années et d'immenses révolutions dans l'existence des peuples, il en est de même à l'égard des rapports de tonalité dans ce qui reste des anciens chants chez les peuples issus des Celtes, des Cimbres et des Scandinaves. L'analogie de l'ancienne musique des Welches ou Gallois, des Irlandais et des Écossais avec les modes de l'antique musique de l'Inde a été aperçue vaguement par W. Jones, Gore Ouseley, Patterson et d'autres : elle sera rendue inattaquable dans le cours de cette histoire, et, des recherches faites sur ce sujet, résultera la preuve nouvelle que le système diatonique n'a été, dans l'origine de l'art, celui d'aucun peuple issu de la souche blanche ou arienne, et que cette détermination de l'échelle des sons, loin d'être un produit immédiat de la nature, comme se le sont persuadé des
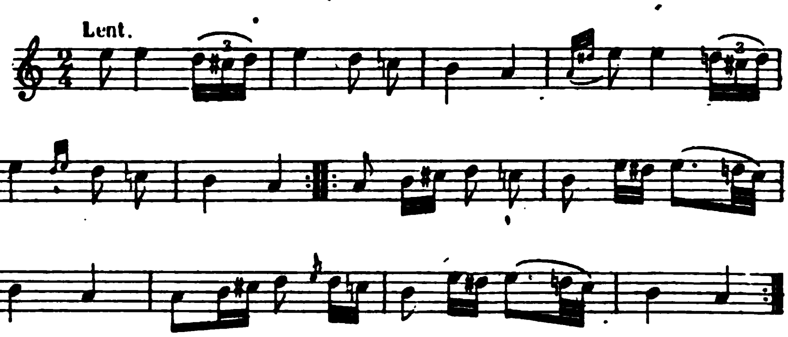
(1) Pictet, *Mémoire sur l'affinité des langues celtiques avec le sanscrit*, ouvrage couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut, déjà cité.

théoriciens et des historiens qui n'ont pas suffisamment étudié la question, cette échelle, disons-nous, fut l'acquisition tardive de l'élément indispensable de l'art complet, due au perfectionnement de l'espèce humaine.

La communauté d'origine de la musique chez les peuples qui appartiennent à la race arienne ne s'établit pas seulement par les rapports de principes de tonalité, car, nonobstant l'obscurité qui environne les temps anciens, et malgré les altérations multipliées qu'ont subies les choses humaines, il est encore possible de saisir certains types primitifs dans les chants des nations de l'ancien monde, quelles que soient les différences d'époque et de climat. Dans les exemples d'un de ces types qu'on va trouver ici, il a fallu, pour quelques-uns, faire abstraction des intonations qui ne sont plus saisissables par notre sens musical, habitué qu'il est aux successions diatoniques, bien que l'usage de ces intonations subsiste encore chez certains peuples de l'Orient. Nous avons donc substitué, aux intonations de cette espèce, celles de l'échelle diatonique dont elles se rapprochent, dans les mélodies de quelques peuples qui n'étaient pas ou qui ne sont pas encore parvenus à la connaissance des intervalles rationnels des sons, ou qui du moins n'en avaient pas une conception nette lorsque ces chants ont été composés.
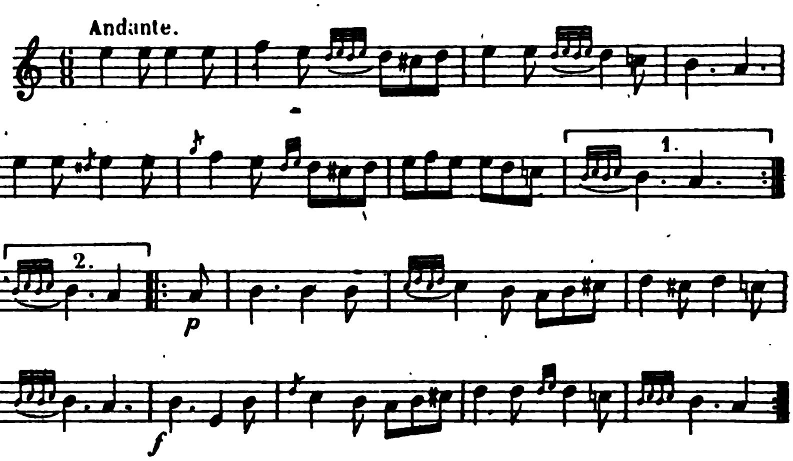
Le type choisi pour la comparaison qui va être faite est le plus simple, et conséquemment le plus reconnaissable : il consiste dans un mouvement radical descendant de la cinquième note d'une gamme mineure vers la tonique, ou vers le second degré, sous des formes plus ou moins variées, et dans des rhythmes divers, mais toujours reconnaissables sous ces capricieuses fantaisies de l'imagination des peuples. C'est dans un certain nombre de types ainsi caractérisés que réside tout le chant populaire des temps anciens et modernes. Le plus ancien de tous les chants réunis ci-après est un *turana* (chant d'amour) de l'Inde, dans le mode *varati*, qui correspond à notre ton de *la* mineur, avec deux notes variables, *ut* et *ré*, qui, tour à tour, avaient à peu près l'intonation de ces notes de notre échelle, ou étaient élevées par un *srouti* ascendant (un peu plus d'un quart de ton), lequel les faisait intermédiaires entre *ut* et *ut* dièse, et entre *ré* et *ré* dièse. Les notes marquées par un dièse dans la notation suivante sont celles qui, dans l'ancienne tonalité de l'Inde, subissaient ces altérations.

Turana.



Le *rechtah* (1) suivant est une ancienne mélodie persane introduite dans les provinces de l'Inde en deçà du Gange, pendant la domination de la dynastie des Gaznévides (950-1189 de l'ère chrétienne). Son analogie avec l'air précédent est remarquable.
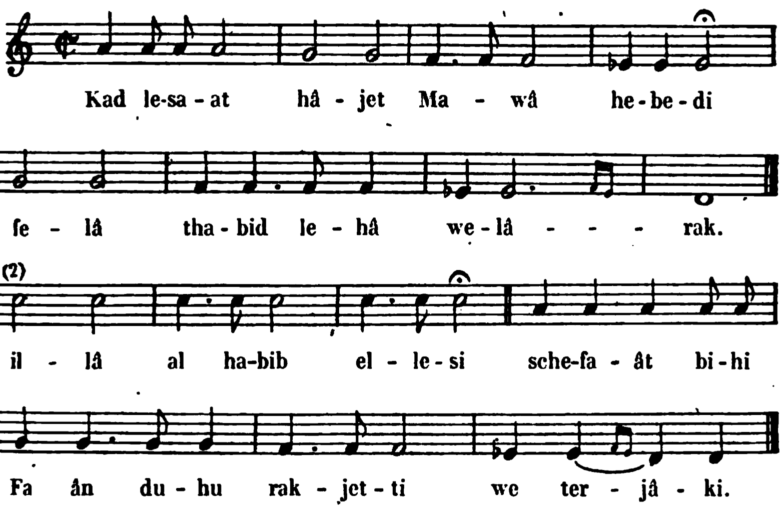
Rechtah.



Abd-el-Khâdir, auteur persan d'un traité de la musique arabe, écrit à Constantinople vers l'an 824 de l'hégire (1421 de l'ère chrétienne), y a inséré un chant du même type qui offre beaucoup d'intérêt par son antiquité, car l'auteur le donne comme un chant populaire. Kiesewetter a publié une traduction de ce chant en notation euro-

(1) Expression de désir.

péenne, mais il l'a notée une tierce trop haut, comme le prouvent les chiffres arabes qui correspondent à nos notes, et, par sa trop grande confiance dans le système de mesure réglée par la prosodie, il en a complétement altéré le rhythme (1). Voici cet intéressant monument archaïque :
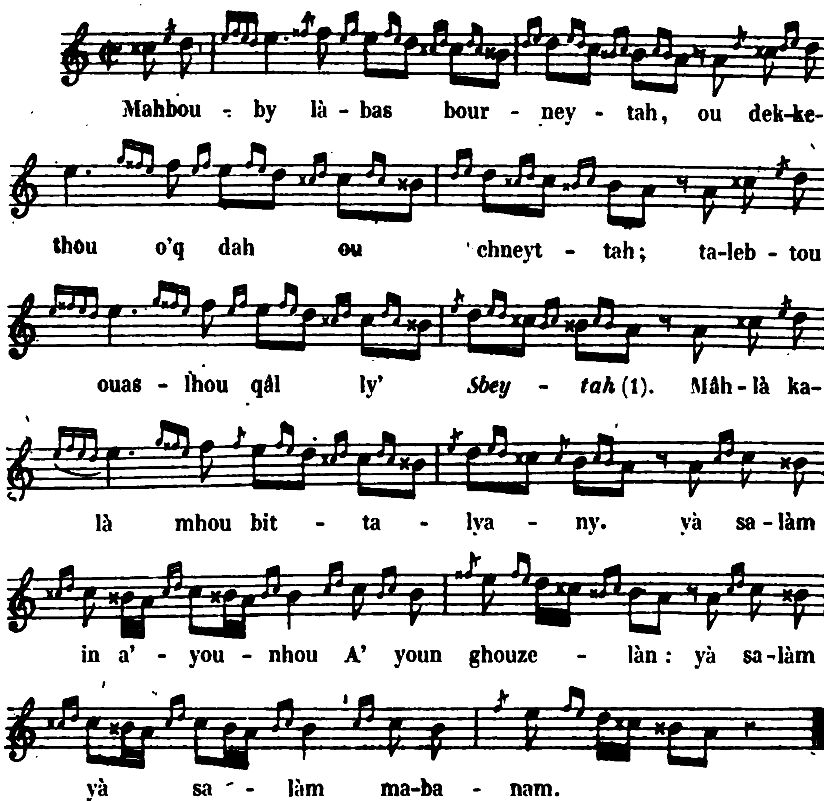


Une multitude d'airs arabes est faite d'après ce même type, plus ou moins contourné, mais toujours reconnaissable, en dépit des intonations irrationnelles de certaines notes, et du luxe de fioritures dont les musiciens du pays les surchargent. Le chant de ce genre noté ci-dessous est dans le mode appelé *naoua,* qui a aussi de l'analogie avec notre ton de *la* mineur, mais dans lequel les notes *ut* et *fa* tiennent le milieu entre le bécarre et le dièse, et la note *si* est intermédiaire de *si* bécarre et de *si* bémol (3). Ces notes sont marquées par le signe ×.

(1) Kiesewetter, *Die Musik der Araber,* tab. V. Voyez la table des sons du système arabe, liv. 4, chap. II de notre Histoire de la musique.

(2) Keisewetter, qui a mal interprété quelques-uns des chiffres arabes de l'original, n'a rien compris à ces trois mesures. Le chiffre 22, avec lequel elles sont notées, répond à notre *ut* (*do*). Il est évident que le chant est ici suspendu, et que les paroles sont presque parlées; puis la mélodie reprend sur les mots *schefaât bihi.*

(3) Cf. Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte,* dans la grande *Description de l'Égypte,* t. XIV de l'édition in-8°, p. 155. Il s'exprime en ces termes dans les notes de cette page : « Les ornements de cet air, exécuté comme il l'est ordinairement par les musiciens ou autres « habitants naturels de l'Égypte, étant un peu moins baroques que ceux des autres chansons « arabes, nous avons entrepris de les noter. »



Les Juifs d'Orient ont un cantique dont le type est évidemment le même que celui des mélodies qu'on vient de voir. Il se chante dans l'*Hagadah*, fête solennelle en commémoration de la sortie du peuple hébreu de l'Égypte, sous la conduite de Moïse. Ce chant est aussi en usage dans les synagogues de l'Europe, mais plus ou moins altéré (2).
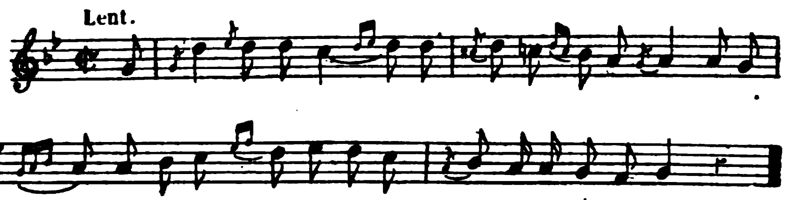
Cette chanson fut composée sur un ancien air arabe pendant le séjour de l'armée française, commandée par le général Bonaparte, en Égypte. Le savant Sylvestre de Sacy a fait cette traduction française du premier couplet :

« Mon bien-aimé est couvert d'un chapeau; des nœuds et des rosettes ornent sa ceinture.
« J'ai voulu le baiser; il m'a dit : *Aspetta* (attends). Ah ! qu'il est doux son langage italien !
« Dieu me garde de celui dont les yeux sont comme des yeux de gazelle! Baise-moi, toi dont le
« langage est si doux! Salut! »

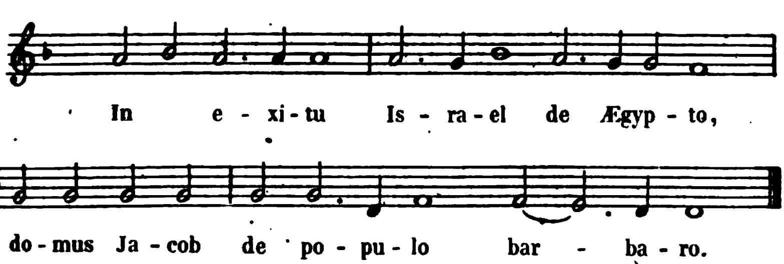
(1) Par ce mot, *sbeytha*, l'auteur arabe a voulu rendre le mot italien *aspetta*.

(2) M. J. Offenbach, chantre de la synagogue de Cologne, en a publié une version qui s'éloigne de ce qu'on voit ici, dans son édition de l'*Hagadah, oder Erzæhlung von Israels Auszug aus Egypten;* Cologne, 1838, gr. in-8°.

La tradition orientale doit être la meilleure parce qu'elle est plus près de la source (1). La voici :



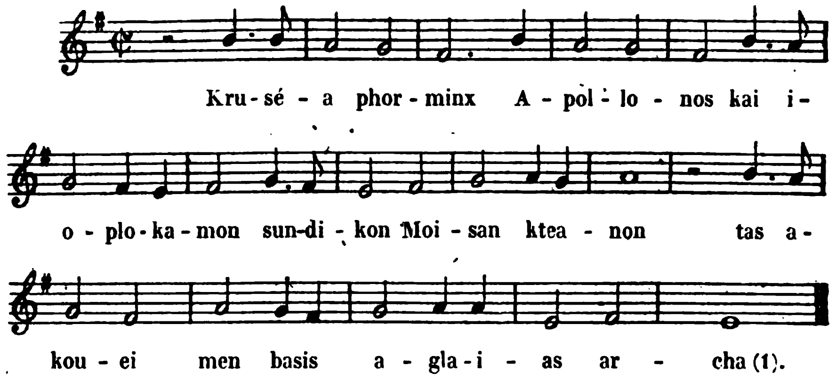
Il est très-remarquable que le chant du psaume *In exitu Israel*, du culte catholique, qui rappelle aussi la délivrance des Hébreux, est du même type, dont la forme radicale est toujours sensible sous les variations qui le modifient. Jusqu'au huitième siècle, ce psaume avait été chanté sur les intonations des huit tons, comme les autres psaumes : il paraît hors de doute que lorsque le nouveau chant fut introduit dans l'Église romaine, il y fut importé de l'Orient avec les ornements qui y sont en usage, et qu'il fut ensuite simplifié, comme on le voit ici :



Un chant qu'on croit être un fragment de la mélodie d'une ode de Pindare, quoique des doutes se soient élevés sur son authenticité, est basé sur le même type, ce qui suffit pour démontrer son origine antique, sans prouver toutefois qu'il ait été primitivement appliqué à la première Pythique. Le commencement de cette mélodie suffit pour le rapprochement dont il s'agit (2).

(1) J'en suis redevable à l'obligeance de M. Carmoly, savant israélite.

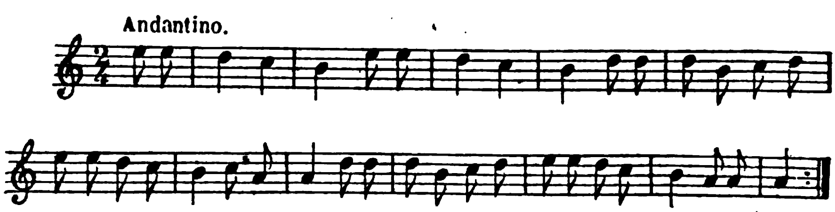
(2) On trouvera ce chant complet dans la section où il sera traité de la musique des Grecs. J'expliquerai en son lieu ce qui m'a déterminé à la présenter sous la forme qu'on voit ici, forme à la fois métrique et rhythmique.



Des peuples dont l'origine arienne n'est pas douteuse, les Slaves, ont des mélodies traditionnelles dont l'analogie avec ce chant grec sont frappantes. On en trouve sous toutes les formes en Russie, en Pologne et dans la Bohême, chez les Finlandais et chez les Zinganes, appelés communément *Bohémiens*. Il suffira d'en donner ici quelques exemples, choisis dans un grand nombre.

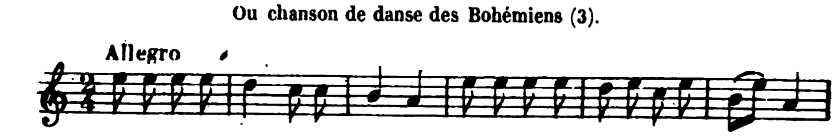
Pesne Protiaschnia Malorossischia.

Chanson lente de la petite Russie (2).



Pesne Tsiganskia,

Ou chanson de danse des Bohémiens (3).



(1) « Lyre dorée, possession commune d'Apollon et des Muses à la noire chevelure, la danse, « source de la joie, obéit à tes sons. »

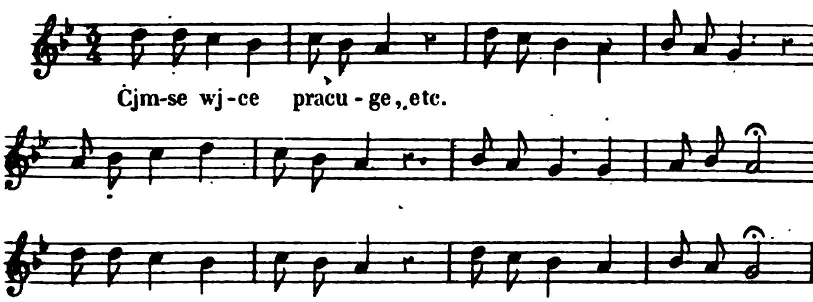
(2) Cette chanson est tirée des *Dissertations sur les antiquités de la Russie*, par Mathieu Guthrie, pl. 2 de musique ; Pétersbourg, 1795, in-8°.

(3) *Ibid.*


(1)
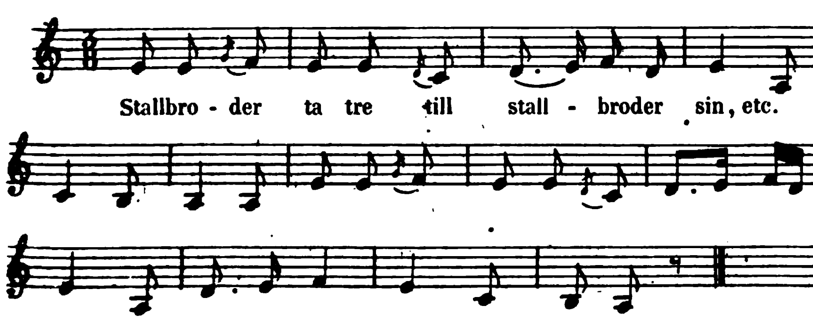
Pracowitost.

Ancienne mélodie de la Bohême, d'origine tchèque (2).



Une complainte sur la mort de Jean Huss, brûlé vif en 1415 par arrêt du concile de Constance, fut chantée dans toute la Bohême soulevée, et devint le cri de guerre des Hussites, sur une mélodie dont le type est le même.

Il existe un air populaire de la Suède, ancienne mélodie des bardes scandinaves, qui conserve le même type, et dont le caractère asiatique est remarquable; le voici (3) :

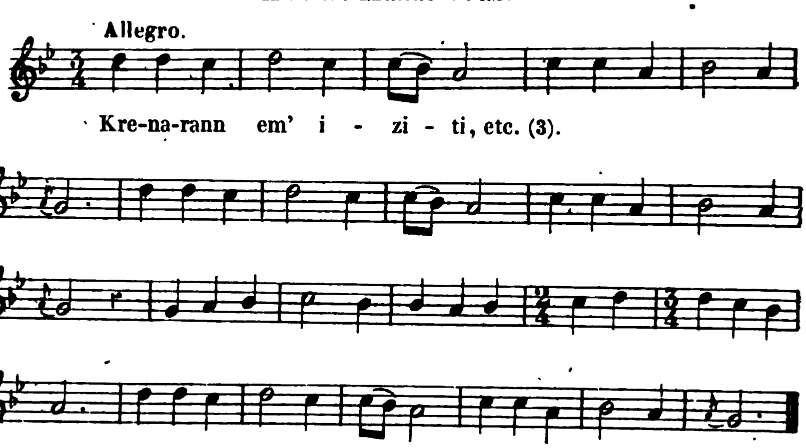


Ce même type, dont l'origine est dans l'Inde, et qu'on trouve chez
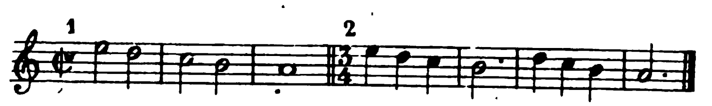
(1) Voyez, pour les airs finlandais du même type, le § V de cette introduction, p. 46.
(2) Tiré du recueil intitulé : *Geskych Piesnj* ; Prague, 1573, in-8°, p. 19.
(3) *Svenska Folkmelodier, for den forsta sängunder-visningen i scholorna, utgifna af C. E. Sodling* ; Stockholm, 1849, n° 9.

les Arabes, dans la synagogue juive et dans le culte catholique, dans la Grèce antique, dans la Finlande, chez les nations slaves et scandinaves, et que M. Layard a aussi rencontré chez les *Yesidis*, peuplade kourde qui tire son origine des Chaldéens (1), les descendants des Celtes nous en offrent des exemples variés dans leurs mélodies populaires. Parmi les chants de ce genre recueillis par M. Hersart de la Villemarqué (2), dans la Basse-Bretagne, il s'en trouve un qui a pour titre *Ann tri Manac'h ruz* (les trois moines rouges). Le sujet est une vieille légende sur un crime des Templiers. La poésie est en dialecte cornique ou de Cornouaille.

Ann tri Manac'h ruz.



Le type de ces chants, et de beaucoup d'autres qui ne peuvent être rapportés ici, se résume dans ces formes radicales :



Quelques types primordiaux se retrouvent ainsi dans les chants populaires des nations issues des races blanches sémitiques et ariennes. Ce serait une erreur de croire que de semblables rapports sont un

---

(1) *Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon*, p. 669.

(2) Barzaz Breiz, *Chants populaires de la Bretagne*, t. II, 1re partie, n° XXIV; 4e édit.

(3) Je frémis de tous mes membres, etc.

simple effet du hasard ; car le hasard ne procède pas par des lois régulières. On ne peut douter que les mêmes circonstances par lesquelles se sont formulées les langues sorties d'une même souche, sous des aspects différents, n'aient exercé la même influence sur des mélodies engendrées par des types primitifs ; sous la diversité des formes, ces types se reproduisent d'une manière évidente et ne peuvent être méconnus. Il y a donc à tirer de cette analogie musicale un nouvel argument en faveur de la filiation des peuples, établie par la science ethnographique ; car ce fait n'est pas moins significatif que les rapports des langues, et les débris d'un monde disparu.

§ XII.

La fin des temps héroïques de la Grèce, l'adoucissement des mœurs de ses habitants, ainsi que les premiers produits de leur génie dans l'art et dans la science, datent des poëmes d'Homère, environ 300 ans après la guerre de Troie, ou neuf siècles avant l'ère chrétienne. Vers le même temps, Lycurgue donne des lois à Sparte et fournit à la Grèce le premier modèle d'une constitution politique. La royauté, depuis longtemps abolie à Athènes, disparaît successivement d'Argos, de Corinthe, de l'Arcadie, de l'Élide, de la Messénie, et, dès le septième siècle avant J.-C., tous les États de la Grèce sont constitués en républiques. Seule, Lacédémone conserve la forme du gouvernement monarchique. Vers la même époque, Rome, fondée dans l'année 753, commence l'essai de ses forces contre les petits États qui l'environnent, et prélude à la conquête du monde.

Attaquée par les puissants rois de Perse Darius et Xerxès, la Grèce donne à l'univers le beau spectacle d'une poignée de héros qui osent se mesurer avec d'innombrables armées, pour la liberté de la patrie. La défense du passage des Thermopyles par Léonidas, à la tête de quelques Spartiates, et les victoires prodigieuses de Marathon, de Salamine, de Mycale et de Platée, assurent l'indépendance de la Grèce (490-479 avant J.-C.), et dispersent ou anéantissent d'innombrables armées asiatiques qui l'avaient envahie (1). Alors commencèrent

(1) M. de Gobineau a jeté quelque ridicule sur ces événements extraordinaires, et a écrit ces paroles : « Comme déclamation, cela est enthousiasmant ; mais, à parler sensément, tous ces

les plus beaux temps du développement intellectuel des Grecs : la poésie, l'éloquence, la philosophie, les arts, font de rapides progrès, et le génie grec se manifeste dans des œuvres qui excitent encore l'admiration universelle.

Vers la même époque (480 ans avant J.-C.), ou peu auparavant, la musique de ce grand peuple était devenue purement diatonique. Les efforts faits par Timothée de Milet, Phrynis et Philoxène, pour la ramener au genre chromatique, et pour la rapprocher de son origine asiatique, furent sans succès; car les organes s'étaient accoutumés à ne produire et à n'entendre que des intervalles de sons d'une intonation plus facile et plus saisissable. Cette musique nouvelle excitait chez les Grecs des transports d'enthousiasme. Les anciens jeux Olympiques, Isthmiques, Pythiques et Néméens, autrefois souvent interrompus, étaient alors régulièrement célébrés; ils émouvaient toute la Grèce, ou par le talent des artistes, ou par le génie des poëtes célébrant la gloire des vainqueurs du concours.

Quel était le caractère esthétique de la musique des Grecs à cette époque? En d'autres termes, en quoi consistaient ses beautés, ses formes, ses moyens d'action, et comment les musiciens grecs parvenaient-ils à émouvoir jusqu'à l'enthousiasme une nation sensible et spirituelle, dont le génie dans les autres arts éclate par des œuvres d'une beauté achevée? En vérité nous l'ignorons et nous l'ignorerons toujours; car un art ne peut être connu que par ses monuments; or, ceux de la musique des Grecs sont anéantis à jamais. Les eussions-nous, d'ailleurs, nous n'en pourrions tirer que peu de lumière, les moyens d'interprétation certaine nous manquant absolument. Quelques misérables fragments de chants ont été retrouvés par des érudits, et l'on en a cherché la signification musicale au moyen de certaines indications fournies par des écrivains grecs. Vingt traductions complétement différentes en ont été faites, et tous ces efforts d'érudition et de patience n'ont abouti qu'à des résultats plus ou moins ridicules. Il y a plus : on n'a pu se mettre d'accord sur le mode de

« beaux triomphes ne furent qu'un accident ». (Ouvrage cité, t. II, p. 485.) » Quel accident qu'une armée de 700,000 hommes battue et dispersée par quelques citoyens! Fidèle à sa thèse de la dégénération de l'espèce humaine par le mélange du sang, le savant distingué qui a écrit ce passage voit dans l'établissement de quelques colonies sémitiques en Grèce, longtemps avant les Hellènes, la cause fatale de son asservissement futur. Rien ne peut empêcher cet asservissement : le reste n'est qu'accident! Tel est l'effet ordinaire des systèmes préconçus.

récitation des vers grecs, ni sur la signification absolue du système de la métrique, dans ses relations avec la musique. Or, la poésie était si intimement liée à la musique dans l'antiquité qu'on ne peut en quelque sorte séparer l'une de l'autre. Avec si peu de connaissance de ce qu'était en soi l'œuvre produite par l'union de ces deux arts, comment a-t-on pu se persuader qu'on parviendrait à savoir ce qu'était celui de ces arts dont on ne possède rien? Tout est mystère dans ce qui est rapporté, par les écrivains de l'antiquité, des effets prodigieux produits par la musique dans les concours des fêtes Olympiques, Pythiques et autres. Nous, qui savons qu'un orchestre complet ou un chœur sont à peine entendus en plein air à une certaine distance, et que toutes leurs nuances douces sont perdues pour les auditeurs, comment pourrions-nous comprendre qu'une flûte, une cithare, ou même une voix, aient pu porter leurs sons jusqu'aux points les plus éloignés des vastes cirques où se rendaient en foule les masses populaires, dans ces grandes fêtes nationales? Cependant la raison ne permet pas d'élever de doute sur la sincérité des récits d'écrivains qui s'adressaient à leurs compatriotes et contemporains, et ne disaient sans doute que ce que chacun avait pu voir et entendre. Il y a là évidemment quelque mystère que nous ne pouvons expliquer. N'y a-t-il pas, d'ailleurs, dans ces concours de flûte, de cithare, devant d'innombrables assemblées, quelque chose de primitif, de misérable, au point de vue de l'art véritable, qui suffit pour démontrer l'état élémentaire où la musique est restée chez les Grecs? Disons-le donc avec assurance, l'histoire de la musique grecque est pour nous d'un intérêt qui ne peut être méconnu; mais c'est par le système de la tonalité que cette musique a droit de fixer notre attention, parce qu'elle est l'origine, le point de départ de toute la musique du moyen âge et des temps modernes; quant à l'art musical grec lui-même, nous ne le connaissons pas; s'il est permis d'en avoir une conception vague, d'après ce qu'en ont dit quelques écrivains grecs, elle ne nous apparaît que sous la forme de chants populaires et religieux.

Les rivalités de Sparte, d'Athènes et de Thèbes, leurs collisions, et surtout la *guerre sacrée*, occasionnée par le pillage du temple de Delphes par les Phocéens, préparèrent la décadence de la Grèce. Affaiblies par ces événements, les républiques qui, seules, auraient pu s'opposer à la domination étrangère, se trouvèrent elles-

mêmes à la merci de Philippe, roi de Macédoine, puis de son fils Alexandre. Ce conquérant acheva d'épuiser les forces de la Grèce, en transportant ses meilleurs soldats en Asie, où la plupart trouvèrent un tombeau pour prix de la victoire. En vain de grands citoyens, à la tête desquels se placent Aratus et Philopœmen, essayèrent de rendre à leur patrie son ancienne vigueur; leurs efforts et ceux de la ligue achéenne ne purent empêcher le mal que fit à la Grèce la ligue des Étoliens, en appelant l'étranger dans le pays. Les longues guerres que se firent ces ligues rivales fournirent aux Romains un prétexte pour intervenir dans leurs dissensions. Après avoir soumis l'Illyrie, ceux-ci anéantirent les royaumes de Macédoine et d'Épire, et l'asservissement de la Grèce entière fut achevé par eux l'an 146 avant l'ère chrétienne. Devenue dès lors une province des États romains, sous le nom d'*Achaïe*, cette patrie des grands hommes et des grandes choses cessa d'avoir une existence propre, et marcha rapidement vers son déclin en ce qui tient aux arts et aux choses de l'intelligence.

§ XIII.

Après la conquête de la Grèce par les Romains, les artistes abandonnèrent en foule leur patrie pour aller chercher fortune à Rome, à Naples, en Égypte et dans quelques-unes des villes principales de l'Asie. Dès lors le système de la musique grecque devint exclusivement celui des Romains. C'était le même art qu'on trouvait à Rome aussi bien que dans les villes grecques d'Alexandrie et de Smyrne, dans les colonies de l'Asie Mineure et dans l'Archipel. Objet des travaux de théoriciens qui lui donnaient pour base ou la doctrine de Pythagore ou celle d'Aristoxène (1), ce système avait atteint ses derniers développements vers l'an 250 avant l'ère chrétienne. Les auteurs grecs diffèrent dans ce qu'ils nous apprennent de la nature, du nombre, de la position, et même de la nomenclature des modes de la tonalité, en raison du temps où ils vécurent et des lieux qu'ils habitèrent; mais on accorde plus de confiance sur ce point à un certain Alypius, qui vécut vers l'an 360 de notre ère. Il nous a conservé

(1) Ces doctrines seront expliquées dans la section concernant la musique des Grecs.

les tables de la notation des modes, dont il porte le nombre à quinze, bien que, plus de deux siècles auparavant, Ptolémée et plusieurs autres eussent essayé d'en réduire le nombre et de leur rendre leur ancienne forme tonale.

Lorsqu'on examine le chant des Églises d'Orient et d'Occident, aux premiers temps du christianisme, on y reconnaît l'ancienne tonalité de la musique grecque : à vrai dire, aucun autre système tonal ne se fait remarquer dans l'art avant la fin du seizième siècle, nonobstant certaines modifications dont la nature va être indiquée, mais qui sont plus apparentes que réelles.

A la suite des transformations dont il a été parlé dans cette introduction, les quinze modes de la musique grecque avaient été formés en prenant pour premier son d'une gamme chacun des degrés d'une échelle chromatique. Une partie de ces modes n'étant pas d'un usage habituel, le célèbre astronome et géographe Claude Ptolémée, de qui l'on a un traité de musique en trois livres, proposa d'en réduire le nombre à sept, qui avaient pour premier son déterminé chacun des degrés d'une gamme diatonique; en sorte que ces gammes ne différaient entre elles que par la position des demi-tons, lesquels changeaient ainsi de place dans chaque mode. Cette réduction n'était en réalité qu'un retour aux anciennes formes des modes de la musique grecque déjà en usage au temps de Pythagore. Remarquons au surplus que, quel que soit le nombre des modes, le principe de la musique diatonique des Grecs reste le même, car ces modes ne diffèrent toujours entre eux que par la position des demi-tons. Ce principe est invariable et l'on n'en peut tirer autre chose. On peut donc affirmer qu'aucune transformation tonale n'était possible si le principe n'était changé, à moins que la différence des modes n'eût été qu'une simple transposition. Dans la supposition que la Grèce fût demeurée libre et dans une situation prospère, comme au temps de Socrate et de Platon, la musique serait demeurée stationnaire, parce qu'elle était parvenue à ses derniers développements possibles longtemps avant l'asservissement du pays.

Le système des sept modes eut des partisans, particulièrement dans l'école d'Alexandrie. Dans d'autres écoles, où on l'adopta, on imagina d'en faire des transpositions, ce qui ramena de soi-même à la multiplicité des modes; car, en l'appliquant au chant de l'Église, on considéra chaque son déterminé comme initial ou *tonique* d'un mode pri-

mitif appelé *authentique*, et comme quatrième son d'un mode dérivé, désigné sous le nom de *plagal*. On comprend que, par cette opération, le nombre des modes fut doublé, et qu'au lieu de sept gammes on en eut quatorze, deux desquelles étaient toujours semblables, quant à l'étendue, mais différaient par la forme des chants qu'on y appliquait (1).

Cependant, les anciens chants de l'Orient ayant été transportés dans les églises d'Occident, vers la fin du troisième siècle et dans le courant du quatrième, saint Ambroise en adopta l'usage, suivant la tradition, et réduisit à quatre les sept modes de Ptolémée, par la suppression des trois premiers; en sorte que dans le système du chant ambrosien primitif, il n'y avait que quatre modes, lesquels étaient tous authentiques. Ce petit nombre de modes avait l'inconvénient de jeter quelque monotonie dans les formes des chants. On attribue au pape saint Grégoire le Grand une réforme de ce système de tonalité. Elle aurait été accomplie à la fin du sixième siècle et aurait consisté à faire, sur les quatre modes de saint Ambroise, une opération semblable à celle qui avait été faite longtemps auparavant sur les sept modes de Ptolémée; car les quatre modes authentiques furent doublés par l'addition de quatre modes plagaux placés à la quarte inférieure des premiers; d'où il résulte que le nombre des modes ou tons du chant ecclésiastique fut porté à huit. C'est ce même nombre de tons ou modes dont l'usage s'est conservé généralement jusqu'à ce jour dans l'Église. Il n'est pas certain que saint Grégoire soit l'auteur de la constitution du plain-chant en huit tons: il est même vraisemblable qu'elle fut faite d'abord dans l'Église grecque, d'où elle passa dans l'Église romaine; car l'*Hagiopolitès*, ancien traité de musique grecque et particulièrement du chant de l'Église, dont la rédaction paraît appartenir à la fin du septième siècle, et qui n'est qu'une compilation d'ouvrages plus anciens, présente la doctrine des huit tons comme étant dès longtemps connue : enfin, le grand livre des prières du matin et du soir avec le chant noté, à l'usage du rit grec, est appelé *octoéchos*, c'est-à-dire, *les huit tons*. Quoi qu'il en soit, il est certain que le résultat de cette organisation des huit modes ou tons fut de ramener, sous des points de vue différents, les sept modes

(1) Ceci sera expliqué dans la section relative à la tonalité du plain-chant.

de Pythagore ou de Ptolémée, et conséquemment le principe pur de la musique diatonique des Grecs, où les éléments d'une gamme sont exactement reproduits dans toutes les autres, en changeant seulement les degrés occupés par les tons et les demi-tons. Ainsi qu'il a été dit précédemment, on ne peut tirer autre chose du principe de la tonalité diatonique des Grecs, quel que soit le nombre des modes, et de quelque manière qu'on les considère.

Les traces des tonalités primitives de l'Asie se retrouvaient au moyen âge dans les mélodies populaires, modifiées par le temps, chez la plupart des nations de l'Europe : il est même certain qu'elles ne sont pas entièrement effacées en Irlande, en Écosse, en Suisse, dans la Styrie, la Moldavie, la Valachie, la Transylvanie, et chez les *Tsigueunes* ou *Zinganes*, lesquels sont répandus en Hongrie, en Pologne et jusqu'aux extrémités de la Russie. Les chants populaires de ces contrées, qu'on trouvera dans l'Histoire de la musique que nous publions, démontreront cette vérité. Mais, dans l'Église, la tonalité était devenue uniforme, et le caractère du chant religieux était à peu près le même dans tout l'Occident. Ce caractère, absolument opposé à celui des accents passionnés qui forment la base du chant oriental, aux temps les plus anciens, était grave, sévère, par la nature même des gammes diatoniques empruntées à la musique grecque (1). Son austérité s'était accrue par l'absence de mesure déterminée, et par l'anéantissement progressif du rhythme dans les chants du graduel et de l'antiphonaire, dont on aperçoit les premiers indices dans les livres du onzième siècle (2), et qui était complet au treizième.

(1) On a cru trouver des traces de l'emploi d'intervalles plus petits que le demi-ton dans un ancien livre de chant liturgique, et l'on a voulu en tirer la conséquence de l'usage établi d'intervalles de cette espèce dans le chant de l'Église au moyen âge. Cette opinion est un non-sens. Il n'existe dans aucun traité du chant de cette époque ni dans l'immense quantité d'antiphonaires connus la moindre trace d'un tel fait, impossible d'ailleurs dans l'exécution pour des chantres européens. Le fait indiqué par ce livre ne peut être qu'exceptionnel, et doit avoir pris sa source dans le chant arabe, au temps de la première croisade.

(2) On a opposé, à ce que j'ai dit ailleurs sur ce sujet, un passage du chapitre 15e du Micrologue de Guido d'Arezzo (voyez ce nom dans ma *Biographie universelle des Musiciens*), où il est dit que les chants sont métriques, parce qu'en les chantant on semble les scander comme des vers (*Metricos autem cantus dico, quia sæpe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur*) ; mais s'il en était encore ainsi en Italie au temps de Guido, tout avait changé au douzième siècle, par l'influence monastique, sous l'impulsion de saint Bernard. A l'exception des séquences, non-seulement on ne trouve plus de traces de rhythme, mais la prosodie même n'est plus respectée dans les livres de chant du treizième siècle.

Toutefois les rapports qui existèrent dans l'origine entre les chants de l'Église d'Orient et ceux de l'Église romaine ne s'effacèrent pas ensuite d'une manière si absolue, qu'il n'en restât et des formes communes, et certains ornements des mélodies, en sons plus ou moins rapides, dont les signes apparaissent dans les manuscrits que le temps nous a légués. Le goût de ces ornements, de ces groupes de sons et de trilles brisés ou tremblements de voix, devenu caractéristique dans les chants populaires de l'Espagne, sous la domination des Maures, s'était aussi répandu dans la France méridionale, par l'invasion des Sarrasins, qui furent en possession de l'Aquitaine pendant près de dix-huit ans, et dont la victoire remportée à Poitiers, par Charles Martel, en 732, délivra les Gaules. Ce goût se réveilla et devint général par le contact des Européens avec les nations asiatiques pendant la longue période des croisades. Les chants des troubadours et des trouvères nous en offrent des exemples nombreux, et l'usage en fut poussé jusqu'à l'excès dans le chant même de l'Église.

§ XIV.

La nouveauté la plus importante que les siècles de décadence et de barbarie ont vu introduire dans la musique est l'harmonie simultanée des sons : en vain en cherche-t-on des indications réelles dans l'antiquité (1). Des monuments de l'ancienne Égypte et de l'Assyrie offrent, il est vrai, des représentations de musiciens qui jouent des harpes et des cithares avec les deux mains ; des vases grecs, étrusques, apuliens et campaniens, font voir aussi des lyres et des cithares dont les cordes sont pincées de la même manière ; mais rien ne prouve que les musiciens représentés ainsi font de l'harmonie, ou plutôt il est certain qu'ils font entendre la succession de sons isolés, en pinçant les cordes alternativement par une main, puis par l'autre ; car,

(1) Les raisonnements et les efforts anciens et récents, pour établir que les Grecs et les Romains ont connu l'harmonie et l'ont pratiquée, n'ont pas abouti au but qu'on s'était proposé. Les résultats auxquels parviennent les érudits imbus de ce préjugé sont précisément la négation de l'harmonie. J'ai traité cette question avec les développements nécessaires dans mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc. (Bruxelles et Paris, 1859, 1 vol. in-4°). Ce qu'on m'a répondu n'a pas plus porté atteinte à mes arguments, que les injures qu'on m'a dites ne m'ont ému.

pour ne parler que de ce qui est relatif à l'Asie ainsi qu'à l'Égypte, on peut affirmer que si l'harmonie y avait été connue, elle ne s'y serait pas perdue. On sait en effet que les traditions ne s'effacent pas en Orient : on y conserve aujourd'hui de ces traditions antiques dont les Sémites sont les gardiens les plus fidèles de tous les peuples de la terre. Là où est l'harmonie musicale, l'harmonie véritable et digne de ce nom, elle n'y peut être comme un accessoire indifférent, à moins qu'elle ne s'y produise par hasard, comme un fait fugitif et non remarqué; car, dès qu'on en a le sentiment, il se développe invinciblement et bientôt domine l'art tout entier. Il n'est même pas nécessaire de tirer des arguments du silence des auteurs grecs et latins sur une partie si importante de la musique (1). Ou l'on ignore l'harmonie, c'est-à-dire l'accord simultané des sons; dans ce cas, on n'en parle pas, à moins que le mot ne soit employé dans une signification différente de celle dont l'usage appartient à la musique moderne; ou bien cette harmonie est connue, et dès lors on n'en peut point parler avec indifférence. Comment voudrait-on que si les Grecs eussent eu le sentiment de l'harmonie, elle eût produit chez eux les monstruosités que leur prêtent des érudits (2)? Les horribles suites de sons à l'intervalle de quarte ou de quinte, connues en Europe, dans les siècles de barbarie, sous le nom de *diaphonie*, sont nées, sans aucun doute, de la dépravation du goût chez les Romains.

A l'égard des Grecs, on se persuade qu'un peuple si bien doué de facultés intellectuelles et sentimentales, et qui a produit tant d'œuvres immortelles de poésie, d'éloquence, d'histoire et de philosophie; qui a mis le cachet de son sentiment du beau, si fin, si délicat et si grand à la fois, dans les produits du ciseau de ses artistes, dans les

---

(1) En vain torture-t-on quelques phrases obscures et même de simples mots, pour diminuer l'importance de ce silence et même pour le nier; en vain entreprend-on de prouver que certains auteurs grecs ou latins ont indiqué l'existence de l'harmonie chez les anciens; ces explications mêmes prouvent qu'on donne un sens forcé à ce qu'on n'entend pas. C'est d'un mot dont s'est servi Plutarque, et qui n'a pas le sens qu'on lui prête que des érudits (MM. Vincent et Westphal) prétendent tirer la preuve de l'existence de l'harmonie chez les Grecs ! Eh ! comment veut-on qu'il y ait eu de l'harmonie chez des peuples qui considéraient la tierce comme une dissonance? La tierce ! l'harmonie même; l'élément essentiel sans lequel elle n'a pas d'existence possible !

(2) M. Vincent, *Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique*, dans les *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, etc., publiés par l'Institut de France, t. XVIe, 2e partie, p. 255 et suiv.

monuments de son architecture, on se persuade, dis-je, qu'un tel peuple n'a pu imaginer une musique imparfaite, d'où l'harmonie simultanée des sons aurait été bannie : c'est qu'en toute chose nous ne jugeons que par comparaison ; c'est que nous transportons nos idées et nos instincts dans des temps et chez des peuples qui les ignoraient. Il paraît, sans doute, à peu près impossible que là où se trouvaient des instruments polychordes, le hasard n'ait pas fait entendre parfois la résonnance simultanée de deux ou d'un plus grand nombre de ces cordes, et par une conséquence naturelle, que leur harmonie n'ait pas saisi l'oreille des Grecs; mais entre ce phénomène et la conception basée sur un élément de cette nature, il y a l'immensité. Un fait fugitif tel que celui-là pourrait se produire pendant des milliers d'années, sans avoir d'autre signification que celle d'un phénomène pour ceux qui en auraient la perception.

Mais, a-t-on dit, s'il n'y avait pas d'harmonie, pas d'accords dans la musique des Grecs, quelles pouvaient être les beautés de cette musique qui excitait l'enthousiasme d'un peuple aussi sensible qu'éclairé? Je l'ai déjà dit, nous l'ignorons, parce qu'il ne reste rien qui puisse nous instruire à ce sujet ; mais il est hors de doute que cette musique était un art différent du nôtre; art tout entier renfermé dans les chants populaires et religieux, dans la déclamation chantée, enfin, dans l'usage d'instruments bornés à un petit nombre de sons. Dans la plus grande partie du monde habité, les instruments n'ont pas d'autre rôle que de suivre la voix à l'unisson ou à l'octave, et de jouer des ritournelles; naguère il en était ainsi de l'Inde, de toute l'Asie, de l'Égypte, des pays barbaresques, de la Turquie, du continent et des îles de la Grèce, sans parler de la Chine, du Japon, de l'intérieur de l'Afrique et de l'Océanie. Les peuples qui habitent ces vastes contrées ne goûtent que la musique de cette espèce, bien que les Européens leur aient fait entendre de l'harmonie. La perception complexe de plusieurs sons leur cause de la fatigue et non du plaisir. M. Salvador Daniel, auteur d'un écrit intitulé : *La musique arabe*, etc. (Alger, 1863), fournit une démonstration de cette vérité, dans ce passage (p. 21) : « J'ai entendu la musique du Bey de Tunis, dans sa « résidence princière de La Marsa. Cette musique est composée d'une « trentaine d'instruments de cuivre fabriqués en Europe, tels que « pistons, cors, trompettes, trombones, ophicléides, enfin, tout ce « qui compose une fanfare militaire. Tous ces instruments jouent à

« l'unisson, sans autre accompagnement que le rhythme marqué « par une grosse caisse et deux tambours ou caisses roulantes. » Les transformations qui s'opèrent en ce moment dans les gouvernements de la Turquie, de la Perse et de l'Égypte, et les changements de mœurs produits au dix-neuvième siècle par la marche rapide de la civilisation, pourront modifier les dispositions naturelles de ces peuples à l'égard du sentiment musical et de l'harmonie; mais ce sera le fruit d'une éducation nouvelle.

Avant le septième siècle de l'ère chrétienne, aucune indication certaine de l'existence de l'harmonie simultanée des sons n'apparaît chez les écrivains. Isidore, évêque de Séville, est le plus ancien auteur connu à qui nous devons cette indication précise : « La musique har« monique, dit-il, est la modulation de la voix, la concordance de « plusieurs sons, et leur union simultanée (1). » Ici, pas d'équivoque dans les termes : il ne s'agit pas de la relation harmonieuse dans la succession des sons suivant le système tonal, véritable acception donnée au mot *harmonie* par les théoriciens grecs et par Boèce, leur compilateur : l'harmonie dont parle Isidore de Séville, c'est bien celle des sons entendus simultanément (*coaptatio plurimorum sonorum*). Plus loin, Isidore divise cette harmonie en *symphonie,* ou harmonie des consonnances, et en *diaphonie*, qui est celle des dissonances. Enfin, ayant dit, dans un autre endroit, que l'octave d'un son est dans le rapport de 2 à 1, et que la quinte est dans celui de 3 à 2, il ajoute *que de ces proportions est née la symphonie* (l'accord) *de l'octave et de la quinte* (2). Voilà donc trois sons et deux intervalles réunis dans une seule harmonie.

Ces passages du livre de l'évêque de Séville ont plus d'importance qu'ils ne semblent en avoir au premier aspect; car non-seulement ils prouvent que les notions d'harmonie avaient pénétré dans la culture de la musique au septième siècle, mais ils fournissent une indication qui suffit pour déterminer, d'une manière au moins vraisemblable, l'époque où cet élément nouveau s'est introduit dans l'art qu'il était destiné à transformer. Et d'abord, dans la supposition qu'il soit possible de démontrer, comme je crois l'avoir fait, que les peuples

---

(1) *Harmonica (musica) est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum, et coaptatio* (apud Gerberti *Script. eccles. de Musica,* t. I, p. 21).

(2) *Ex hoc triplari nascitur symphonia, quæ dicitur diapason et diapente, Ibid.*, p. 25.

orientaux de l'antiquité et ceux des temps modernes, de même que les Grecs et les Romains jusqu'à la chute de l'Empire, n'ont jamais connu l'harmonie simultanée des sons comme une partie intégrante de la musique, il faut, ou que cet élément de l'art ait été mis en pratique chez les nations celtiques qui peuplaient les Gaules et l'Espagne, ou que les barbares qui surgirent du Nord en masses formidables et envahirent toute l'Europe, y aient introduit cette nouveauté. Examinons la première de ces hypothèses.

Il serait sans doute possible que les nations celtiques, pendant la longue suite de siècles qui suivit leur établissement dans les Gaules et dans l'Ibérie, eussent reconnu que plusieurs sons réunis, sous de certaines conditions, peuvent plaire à l'oreille par leur cohésion, bien que ces mêmes peuples n'eussent apporté aucune notion semblable des contrées asiatiques d'où ils étaient originaires; car, ainsi qu'une langue primitive se transforme avec le temps en plusieurs dialectes différents, il serait admissible que la tonalité arienne, qui, chez les Grecs, n'avait pas abouti à l'harmonie, eût eu un sort différent chez les Celtes. Cependant rien ne nous autorise à penser qu'il en ait été ainsi; car Jules César, qui les soumit à la domination de Rome, et qui en étudia les mœurs si bien décrites par lui, ne dit pas un mot de cette singularité qui n'eût pas échappé à l'attention d'un homme si bien initié aux arts et doué d'une si rare intelligence. Les écrivains qui vinrent après lui et vécurent dans les Gaules, ne fournissent aucun renseignement dont on puisse conclure que l'harmonie était en usage chez les Gaulois.

Cependant le silence gardé par tous les auteurs anciens sur l'emploi de l'accord simultané des sons, ce silence, continué jusqu'au septième siècle, cesse dès-lors. Après saint Isidore de Séville, la plupart des auteurs de traités de musique, à l'exception des simples commentateurs de Boèce, parlent de la symphonie et de la diaphonie : de plus, ils en donnent des exemples. Quelque imparfaite, barbare même que soit cette harmonie, elle ne nous donne pas moins la certitude que le principe de la réunion des sons en groupes simultanés avait pénétré en Europe avant le huitième siècle. Mais ce principe, quelle est son origine? Quel pays l'a vu naître? Ni l'Asie, ni l'Égypte, ni la Grèce, ni l'Italie, ni les Gaules, ni l'Espagne, n'en ont eu connaissance : quel peuple, le premier, a donc eu le pressentiment de sa réalité? Qu'on y songe : on verra qu'on ne peut le cher-

cher que parmi les nations du Nord, qui changèrent toutes choses dans l'Occident; en un mot, chez les descendants des Scythes septentrionaux. Là seulement existaient des nations de l'ancien monde qui n'avaient pas été mises en contact avec la puissance romaine des beaux temps de la république et de l'empire, et qui, plus tard, en consommèrent la ruine. Ici cependant se présentent de nouvelles difficultés.

On a vu précédemment par quelle réunion de témoignages antiques et par quels travaux philologiques s'établit la filiation de tous les peuples de race blanche ou arienne, et comment une première et longue migration fournit à l'Asie Mineure, à la Grèce, à l'Italie, à la Gaule et à l'Espagne leurs habitants perfectibles. D'autre part, des tribus sorties de la Perse dans les temps les plus reculés, avaient peuplé les deux Scythies en-deçà et au-delà de l'Imaüs. Pendant une longue suite de siècles, ces Scythes avaient mené la vie nomade et s'étaient étendus au nord et à l'est de la mer Caspienne, jusqu'au Caucase. Dans la suite des temps, ils s'étaient divisés en plusieurs peuplades dont les noms, accompagnés de quelques faits historiques, nous ont été transmis par les écrivains de l'antiquité. C'étaient les *Gètes* qui, plus tard, furent les *Goths,* et qui se divisèrent en *Visigoths* répandus sur les deux rives du Borysthène, et *Ostrogoths*, placés à l'ouest du Tanaïs (le Don); les *Massagètes*, c'est-à-dire les *grands Gètes*, au nord de la mer Caspienne, et près de ceux-ci les tribus moins nombreuses des *Chatæ* (les Cattes), les *Sassones* (les Saxons), les *Suebi* (les Suèves), les *Jotæ* (les Jutes), et enfin, vers le Pont-Euxin, les *Bastarnes*, les *Roxolans*, les *Agathyrses*, et d'autres encore (1).

L'objet de ce livre n'oblige pas à rechercher les causes qui ont divisé des peuples dont l'origine, le langage, les mœurs et les idées religieuses apparaissent comme identiques, et qui leur ont fait porter ces noms divers. Encore moins nous livrerons-nous à des conjectures sur leur histoire, n'ayant pour guide que les notions confuses des écrivains de l'antiquité sur ces peuples. Ce qu'on peut considérer comme certain, c'est que les Scythes formaient une population nombreuse, forte et brave, défendue d'ailleurs par la nature du

(1) M. de Gobineau est, je crois, le seul ethnologue qui ait vu des peuples jaunes, des Mongols, dans les Scythes.

pays qu'elle habitait et par sa vie nomade. Cyrus trouva la mort et la destruction de son armée chez ces barbares, ainsi que les appelaient les Grecs; Darius et Alexandre essayèrent en vain de les soumettre. Ces derniers faits sont modernes, comparés à la haute antiquité de l'établissement des Scythes aux environs de la mer Caspienne et du Caucase. Chez ces Scythes, le courage s'unissait aux autres qualités morales : rappelons-nous le Scythe caucasien Prométhée, qui, sous ses allégories, nous montre la puissance de l'intelligence humaine en lutte avec la nature et la domptant. Pour que les Grecs eussent introduit ce mythe dans leur théogonie, il fallait qu'ils eussent reconnu que leur force vitale était venue de la Scythie, par les descendants de Deucalion, fils mythologique de ce même Prométhée. N'oublions pas non plus Anacharsis, cet autre Scythe, qui, au quatrième siècle avant l'ère chrétienne, étonna la Grèce par le développement de sa raison et l'étendue de ses connaissances.

Nonobstant les ténèbres qui environnent l'histoire des Scythes, il est un fait qui paraît avoir toute la certitude désirable; à savoir, qu'à une certaine époque, une partie de cette population s'ouvrit un passage à travers le Caucase, et de proche en proche alla s'établir au sud du Danube, poussés sans doute par des pressions ou sarmates ou mongoles. Non que tous les Scythes aient abandonné leur patrie, car les Tchelchennes et les Tcherkesses de la Circassie, leurs descendants, occupent encore les mêmes contrées caucasiennes, montrent le même amour de l'indépendance dans leurs luttes avec le colossal empire de Russie, et ont, sur tous les peuples qui les environnent, une remarquable supériorité de courage, d'intelligence et de beauté. Il est certain que plus de 600 ans avant J.-C. une partie des Scythes occidentaux s'étaient établis dans la Gétie et dans la Dace, d'où ils continuèrent leurs progrès en passant le Danube et refoulant à travers la Germanie, jusqu'au-delà du Rhin, les Celtes du nord, qui y étaient établis depuis quinze siècles environ. Les conquêtes scythiques s'étendirent jusqu'aux pays septentrionaux qui portent aujourd'hui les noms de Suède, Norwége et Danemark; ils s'y mêlèrent aux premiers habitants, et de leur fusion se formèrent les Goths, qui, dans premiers siècles de l'ère chrétienne, furent appelés *Scandinaves* (*voyez* la note E).

L'abandon de la vie nomade, dans ces contrées qui n'y sont pas favorables, eut pour les Scandinaves un résultat que nous voyons se

produire avec le temps chez tous les peuples qui ont des demeures fixes, c'est-à-dire le développement de la civilisation jusqu'à un certain degré. La guerre, la navigation, la poésie et la musique ont été leurs occupations favorites, d'après des documents historiques dont l'autorité est incontestable. Leurs scaldes, poëtes chanteurs dont la ressemblance avec les bardes celtes est frappante, ont laissé des témoignages de la richesse de leur imagination dans les légendes dont s'est formée l'*Edda* (1), et dans les strophes de l'*Havamaal* (2), poëmes d'une antiquité beaucoup plus reculée que les *Sagas* (3), et dont on trouve des fragments gravés sur des rochers, en *runes* d'une époque antérieure à ceux d'Ulphilas (4). L'antiquité de ces poëmes runiques remonte au troisième siècle de notre ère, suivant l'opinion des historiens nationaux. Ils étaient chantés, et les scaldes accompagnaient la voix avec des harpes d'une forme particulière qui, plus tard, furent transportées en Écosse et en Irlande, par ces hommes du Nord.

Est-ce dans ces contrées et dans l'accompagnement du chant par les harpes que l'harmonie a pris naissance, puis s'est-elle propagée chez les peuplades germaniques des bords de l'Elbe et du Weser, qui l'auraient portée plus tard dans les parties méridionales de l'Europe? Ou bien devons-nous chercher l'origine de cette harmonie chez les Slaves, race formée d'un mélange de Sarmates, venus des bords de la mer Caspienne, de Thraces et d'Illyriens? D'origine thibétaine,

---

(1) Recueil des poésies mythologiques des Scandinaves, réunies en Islande dans le onzième siècle, et dont le texte a été traduit en danois par Finn-Magnusen, d'après des manuscrits de la bibliothèque royale de Copenhague. Il a été publié dans cette ville sous le titre : *Den aeldre Edda, ved Sæmund* (L'ancienne Edda de Sæmund, traduite et expliquée), 4 parties, 1821-1823. Il y a aussi une traduction suédoise des mêmes poëmes, par Afzélius, d'après des manuscrits d'Upsal, publiés à Stockholm. Mlle Du Puget en a donné une traduction française complète, dans la *Bibliothèque étrangère*; Paris, 1839-1840.

(2) *Havamaal* ou *Oracle d'Odin*, composition didactique et morale assez semblable au poëme des Œuvres et des Jours d'Hésiode. Ce poëme se trouve dans l'*Edda*.

(3) Traditions historiques recueillies ou composées depuis le douzième siècle jusqu'au quinzième. On en a publié des recueils en ancien islandais ou en latin, à Copenhague, depuis 1825 jusqu'en 1833.

(4) Ulphilas, évêque des Goths, vers le milieu du quatrième siècle, traduisit la Bible en gothique et en caractères runiques, dont on lui a faussement attribué l'invention. Un manuscrit précieux de cette version gothique de la Bible, copié dans le cinquième siècle, est à la bibliothèque de l'université d'Upsal. Il est connu sous le nom de *Codex argenteus*, parce que les caractères sont en argent, et la reliure en argent massif. Plusieurs éditions de cette version ont été publiées en Hollande, à Stockholm, à Oxford et à Weissenfels.

les Sarmates ou Sauromates s'étaient avancés jusqu'au Caucase, et vivaient au nord de cette chaîne de montagnes, dans une antiquité très-reculée. Souvent en guerre avec les Scythes, ils conquirent sur eux la vaste contrée qui s'étend en Europe et en Asie, entre la Baltique et la mer Caspienne, au nord du Pont-Euxin. D'autres, réunis plus tard à des colonies d'anciens Pélasges de la Thrace et d'Illyriens, descendants de Troyens échappés de la destruction de leur ville, sous la conduite d'Anténor, s'étendirent au nord de l'Europe, entre le Don et la Vistule, dans tout l'espace qui forme la Russie et la Pologne. Subjugués à leur tour par les Goths, aux deuxième et troisième siècles, ils s'affranchirent de leur domination en s'unissant à la grande invasion des Huns, conquérants barbares de race mongolique. L'établissement des peuples slaves en Europe est considéré comme le résultat de la troisième grande migration asiatique dans l'Occident. Mêlés à d'autres peuples de race germanique, les Slaves ont peuplé la Poméranie, la Lusace, la Bohême, la Silésie, la Moravie, la Bosnie et la Valachie. Les habitants du Brandebourg et du Mecklembourg sont d'un sang moitié slave et moitié germain.

La sensibilité musicale des peuples de race slave est très-accentuée : leurs mélodies sont en général tendres et mélancoliques. Leur penchant pour l'harmonie se manifeste d'une manière non équivoque; les traditions de l'usage de cette harmonie se trouvent partout chez eux, et semblent fort anciennes. Cependant l'influence des populations slaves ne s'étant fait sentir en Europe que longtemps après celle des Germains, il y a lieu de croire que c'est à ceux-ci qu'on doit attribuer les premiers essais de l'harmonie simultanée des sons, et son introduction parmi les éléments de la musique.

Les Saxons, voisins immédiats des Scandinaves, dans les plus anciennes divisions connues de la Germanie, avaient adopté leur genre de vie. Comme eux, ils aimaient la guerre et les expéditions lointaines sur mer; comme eux, ils chantaient leurs exploits, et, sans nul doute, leur musique était peu différente de celle des sectateurs d'Odin. Remarquons au surplus que ce qu'on a appelé leur état de barbarie n'était que relatif. Des peuples qui bâtissent de gros bourgs, construisent des navires et savent les diriger sur une mer difficile; qui partent de la Baltique et abordent dans les Gaules et sur les côtes d'Angleterre; ces hommes sont nécessairement parvenus à un certain degré de civilisation. Ils pratiquaient même

le commerce, car les premiers Saxons qui abordèrent en Angleterre avec trois vaisseaux, en 448, y arrivèrent en qualité de marchands (1).

Grande était la différence entre les Goths, les Saxons, les Lombards ou Longobards, et les tribus confédérées des Franks, des Cattes, des Sicambres et autres, bien que leur origine fût la même. Ceux-ci, quoiqu'ils eussent été souvent en contact avec les armées romaines, étaient restés barbares dans toute l'acception du mot; cependant Tacite nous apprend qu'ils avaient des chants antiques qui leur servaient d'annales (2). Les Goths, les Saxons, les Lombards, unissaient au courage guerrier une certaine aménité de mœurs, l'amour de la justice et le goût des arts (3). Il est donc important de constater que les peuples de la Germanie qui ont exercé une influence considérable sur la musique, aux temps de barbarie, furent les Lombards, qui occupaient le pays situé entre le Weser et l'Elbe; les Saxons, dont le territoire s'étendait depuis l'Elbe jusqu'à la mer Baltique; enfin les Goths, divisés en *Visigoths*, qui se fixèrent en Espagne, *Ostrogoths*, qui conquirent l'Italie, et *Goths scandinaves*, ancêtres des Danois, des Suédois, des Norwégiens et des Islandais. Quant aux Germains, qui peuplaient le Hanovre, le duché de Brunswick, la Franconie, la Thuringe, la Hesse et la Bavière, et qui étaient répandus sur le Danube, le Necker, le Mein, le Rhin et la Saale, on les désignait en général sous le nom de *Franks*. Ceux-là ne furent que braves, grossiers et ignorants, parce que le genre de vie qu'ils avaient eu, pendant une longue suite de siècles, dans les forêts et les marais, n'avait pas été favorable au développement de leur civilisation. Les écrivains qui ont objecté la barbarie des Germains contre les inventions musicales que j'ai attribuées ailleurs (4) aux Goths, aux Saxons et aux Lombards, ont évidemment confondu sous ce nom de *Germains*, qui indique en effet une origine commune, des peuples dont la situation était très-différente.

---

(1) *Chronicon Saxonicum*, éd. Gibson, p. 12

(2) *Germ.*, cap. 2.

(3) Paul Orose, historien du cinquième siècle, a dit des Burgondes ou Bourguignons, un des peuples goths des bords de la Baltique, qui avaient envahi la Gaule et s'étaient établis dans la grande Séquanaise ou Franche-Comté : « Blandi, mansueti, innocenterque vivunt, non quasi « cum subjectis Gallis, sed vere cum fratribus christianis. » Lib. 7, cap. 32, edit. Havercampi.

(4) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, au commencement du tome I[er] de la *Biographie universelle des musiciens*, 1[re] édition, pp. CXXVI-CXXVIII, et p. CLX-CLXIV.

D'ailleurs on se ferait une opinion complétement fausse des premières agrégations de sons que présente l'histoire de l'harmonie, si l'on se persuadait qu'elles avaient quelque rapport avec ce qu'on désigne sous ce nom dans la musique moderne. Si le fait de l'association simultanée des sons est digne de toute notre attention, à cause du pays et du temps où il s'est produit, c'est par son originalité qu'il mérite notre intérêt; car les agrégations en elles-mêmes, et surtout leurs successions étranges, mettraient notre oreille à la torture. Ce fait, barbare comme le temps qui l'a vu naître, ne constitue point un art; mais, par la suite des temps, on voit la pensée d'où il est sorti devenir la base d'un art réel de l'harmonie : c'est cette pensée qui paraît appartenir aux descendants des Scythes.

§ XV.

C'est aussi des peuples du Nord que la musique européenne a reçu les premiers rudiments de sa notation. Je n'ai pas dû m'étonner de voir accueillir par l'incrédulité cette assertion, en apparence paradoxale, lorsque je l'émis pour la première fois (1). Pouvait-on croire, en effet, que des peuples à qui l'on a refusé l'usage d'une écriture particulière (2), et dont les caractères ont été considérés par les uns comme des variétés de l'alphabet grec (3), et par d'autres comme des modifications bizarres des lettres romaines (4), eussent une notation de la musique? Cependant j'espère démontrer l'inanité de toutes les objections faites contre ma proposition, et prouver qu'il n'y a pas eu moins de préjugés et d'opinions mal fondées, à l'égard des notations en usage dans la musique des siècles de barbarie et du moyen âge, qu'en ce qui concerne l'écriture des peuples septentrionaux (voyez la note F).

Les notations antiques de la musique chez les habitants de l'Inde, chez

---

(1) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, dans l'ouvrage cité, p. CLX.

(2) Maffei, *Verona illustrata*, col. 324. — Gibbon, *Histoire de la décadence et de la chute de l'empire romain*, t. II, p. 107, édit. de Guizot.

(3) Benzélius, *Monum. sueio-goth.*, lib. I. — Fr. Wise, *Recherches concernant les premiers habitants, les connaissances et la littérature de l'Europe*; Oxford, 1751; Dissert. Ire.

(4) Leibniz, *Collect. etymol. illustr. ling. vet. celticæ, germanicæ*, etc., pars II, 8. — Mabillon, *De re diplom.*, lib. I, c. XI, p. 49-50.

les Grecs, chez les Romains, vraisemblablement aussi chez les Égyptiens, étaient puisées dans les alphabets de ces peuples, soit en conservant aux lettres leurs formes habituelles, comme chez les Hindous et les Romains, soit en leur faisant subir certaines modifications, comme chez les Grecs et probablement chez les Étrusques. On a nié le fait pour ce qui concerne la notation latine, et l'on a soutenu que ce que d'anciens auteurs appellent la *notation romaine* était précisément celle que j'ai attribuée aux peuples du Nord qui envahirent toute l'Europe. Depuis cette discussion, la découverte inattendue de monuments irrécusables est venue démontrer non-seulement l'existence de la notation romaine littérale, mais sa nécessité pour l'interprétation des signes de l'autre notation. On trouvera dans la partie de l'histoire de la musique consacrée à ce sujet la réfutation de toutes les erreurs qu'on m'a opposées, la démonstration de l'origine des notations septentrionales, le tableau de leurs diverses transformations, enfin la signification réelle de leurs signes, origine certaine de la notation moderne.

§ XVI.

La Providence a fait de l'Orient le berceau des idées et des choses durables. L'ancien monde païen lui emprunta tous ses mythes. Révélateurs de la puissance d'un Dieu suprême, créateur de l'univers, Moïse et les prophètes ont écrit des livres qui verront la fin des siècles. La philosophie de l'Inde a répandu par toute la terre ses vérités et ses erreurs. L'Orient seul a conçu son architecture sous des conditions de grandeur et de solidité qui nous frappent d'admiration et qui pouvaient défier la main du temps; car, après plus de trois mille ans de guerres et de dévastations, il ne faut pas moins que le génie destructeur de l'homme pour en disperser aujourd'hui les débris. C'est dans ces mêmes régions que la Grèce a trouvé ses premières notions de mathématiques et d'astronomie, sa langue, son écriture, ses arts, ses instruments de musique. C'est aussi dans l'Orient que la science moderne a été chercher le puissant levier de l'algèbre. Enfin, après que le Rédempteur eut révélé aux hommes les adorables principes de justice, de morale, d'égalité devant Dieu et de liberté qui devaient régénérer l'espèce humaine; après que ses disciples eurent répandu partout sa sainte doctrine, et lorsque son Église fut constituée, ce fut

encore de l'Orient que vinrent les premiers chants destinés à l'invoquer et à le glorifier. Les psaumes de David devinrent la base de la liturgie de toute la chrétienté, et les premiers types des mélodies sur lesquelles on les chanta furent vraisemblablement empruntés aux traditions du temple de Jérusalem. Le doute n'est pas possible sur l'origine des premiers chants du culte catholique, lorsqu'on examine les livres des offices dans les plus anciens manuscrits parvenus jusqu'à nous; car la multitude d'ornements de toutes formes, et les longs traits de notes parasites qu'on y voit sur une seule syllabe, sont précisément ce qui caractérise le goût du chant oriental; tandis que les hymnes, antiennes et répons, composés plus tard dans l'Occident, ont une simplicité qui contraste avec ce luxe de trilles, de groupes et de traits de toute espèce.

Avec la mythologie et le culte du paganisme, tout ce qui caractérise les idées et le goût de l'antiquité grecque et latine avait disparu sans retour dès la fin du quatrième siècle, en dépit des efforts faits par l'empereur Julien pour leur rendre une existence apparente. Au cinquième siècle, on ne trouve guère que le poëte Rutilius qui ait essayé de ranimer cette cendre éteinte. Vainqueur, au prix du sang de ses martyrs, le christianisme, en imprimant une direction nouvelle aux esprits, par ses austérités autant que par sa foi, qui plaçait le but de la vie dans le ciel, n'avait pas porté de moins rudes coups à la forme qu'au fond des choses de l'ancien monde. De là l'indifférence que montrèrent les populations chrétiennes pour ce qui constitue le beau extérieur; de là la décadence rapide de l'art. D'ailleurs, les circonstances désastreuses dans lesquelles se trouva bientôt la civilisation; les dévastations inouïes exercées par les barbares qui bouleversèrent l'Europe, et la succession presque non interrompue de ces malheurs pendant plusieurs siècles, achevèrent ce que le christianisme avait commencé, et rendirent plus absolu le détachement des âmes pieuses pour les choses de la terre; plus ardente la ferveur de la foi. A l'avénement de Charlemagne, tout avait péri; plus d'architecture, plus d'arts plastiques, plus de musique, plus d'instruction, plus d'écoles. Quelques prêtres seulement, quelques évêques, moins ignorants que le vulgaire, écrivaient encore des légendes de saints qui composaient toute la littérature, toute l'histoire dans ces temps malheureux, et des moines retraçaient, dans des annales dénuées d'intérêt, les minimes événements de leurs cloîtres.

A la fin du huitième siècle, le génie de Charlemagne oppose une barrière aux progrès de la barbarie, ranime le goût des études, établit des écoles dans toute l'étendue de son colossal empire, fait recueillir les chants nationaux, pour en former une histoire populaire (1), essaie de modifier le rude chant ecclésiastique des Gaules par les traditions orientales conservées à Rome, et fonde un enseignement spécial pour cet objet. L'impulsion qu'il a donnée porte ses fruits dans le neuvième siècle : un retour de la civilisation semble s'opérer. La biographie de Charlemagne par Éginhard, la Chronique du moine de Saint-Gall, les mémoires de Nithard et de Thégan, sont un commencement d'histoire; la poésie latine jette quelques lueurs de sentiment énergique, particulièrement dans une complainte sur la bataille de Fontanet, où 80,000 hommes périrent pour soutenir les droits des fils de Louis le Débonnaire, armés les uns contre les autres. La mélodie de cette complainte est un des plus remarquables monuments du chant populaire à cette époque. Les arts renaissent et prennent une direction nouvelle. L'architecture byzantine pénètre en Allemagne, en Italie, en France, et se combine avec le style romain. La musique éprouve les effets de l'introduction de l'orgue en France, et les agrégations de sons en deviennent une partie essentielle sous le nom d'*organum*.

Malheureusement, rien ne fut moins favorable aux progrès de la civilisation et des arts que l'époque comprise entre la déposition de Charles le Gros (887) et l'avénement de Hugues Capet, chef de la troisième dynastie des rois de France (987), c'est-à-dire le triste dixième siècle. Partout la dévastation et la guerre, les invasions des Normands, Sarrasins, Bulgares et Magyars, la dissolution de l'empire carlovingien, la violence et la dépravation chez les papes, qui se succèdent avec rapidité par l'influence des courtisanes; l'ignorance et la lubricité des prêtres et des moines; le découragement et la misère des peuples. Pour se défendre contre les attaques des barbares, les seigneurs bâtissent des châteaux sur des rochers inaccessibles. Plus tard, ces forteresses servent à consommer l'asservissement des populations : c'est le commencement de l'organisation féodale. Dans ce siècle déplorable, où l'intelligence et les bons sen-

(1) Une partie de ces chants se trouve dans la *Niebelungenlied*. Consulter la grande édition de Breslau (1820 et an. suiv.), particulièrement l'histoire de ces poëmes au tome premier.

timents paraissent à jamais éteints chez les nations occidentales, tandis que le contraire se manifeste chez les Orientaux, il y eut cependant trois hommes dont l'enseignement et les travaux semblent être un rayon de lumière projeté au milieu de ces ténèbres, à savoir, Remi d'Auxerre, Hucbald, et Gerbert, qui fut pape sous le nom de Sylvestre II. La carrière des deux premiers commença dans le siècle précédent : Gerbert ne mourut qu'au mois de mai de l'an 1003. La musique fut l'objet de leurs études, et tous trois écrivirent sur cette partie des connaissances humaines, qui ne méritait point encore d'être considérée comme un art. Remi ne fut que le commentateur de Marcien Capella, qui n'avait été lui-même que l'abréviateur des ouvrages des théoriciens grecs, particulièrement d'Aristide Quintilien ; mais les traités de musique de Hucbald sont pour nous un trésor de renseignements sur les constitutions tonales, les notations et l'harmonie, à la fin du neuvième siècle et au commencement du dixième. Gerbert écrivit aussi un livre sur la musique ; mais il n'est pas parvenu jusqu'à nous.

Le mouvement intellectuel interrompu et le sentiment moral engourdi pendant toute la durée du dixième siècle se raniment au onzième. L'enfantement laborieux et lent des langues nouvelles arrive enfin à terme ; elles sortent de l'état de patois barbares, où elles avaient été retenues pendant trois siècles, et deviennent littéraires en Italie comme dans les Gaules. Le latin n'est pas encore entièrement abandonné dans les écrits des prosateurs et des poëtes, bien que les peuples ne l'entendent plus ; il se mêle encore çà et là au langage appelé *roman;* mais la place qu'il occupe dans cette langue nouvelle diminue chaque jour : la philosophie, les sciences, les arts, sont en progrès, et le goût de l'étude se communique de proche en proche. C'est dans ce même siècle qu'un moine italien, nommé Guido, d'Arezzo, conçoit l'idée d'une méthode pour l'enseignement de la musique ; méthode toute pratique, inconnue avant lui, d'où disparaissent les notions empruntées aux théoriciens grecs, désormais sans utilité, et d'où sont bannis les tâtonnements en usage jusqu'alors. Pour apprécier à sa juste valeur la méthode inventée par Guido et justifier l'enthousiasme avec lequel elle fut accueillie, il faudrait savoir en quoi consistaient les moyens employés précédemment pour instruire les élèves ; moyens où l'intelligence avait sans doute peu de part, puisqu'il ne fallait pas moins de plusieurs années d'études pour

parcourir le cercle si borné des connaissances musicales de cette époque; mais on ne possède aucun renseignement positif à ce sujet, bien que plusieurs écrits de ce temps, parvenus jusqu'à nous, renferment l'exposition des éléments; car on n'y trouve ni enchaînement logique dans les notions, ni exercices pratiques par lesquels les commençants auraient pu se rendre familières la notation, les intonations des sons ainsi que la connaissance de leurs divers intervalles. Guido, parlant lui-même de sa méthode, affirme que par elle on pouvait apprendre à lire les mélodies et à les exécuter avec correction dans l'espace d'un mois, tandis que l'ancienne méthode conduisait à peine au même résultat après plusieurs années d'un travail rebutant. L'immense renommée acquise par l'auteur de cette découverte, et la popularité que conserve encore son nom, plus de huit siècles après le temps où il vécut, sont une garantie suffisante des bons effets produits par cette méthode dans sa nouveauté.

C'est aussi dans le onzième siècle qu'on voit apparaître un nouveau système régulier de notation pour la musique mesurée; non qu'une musique de cette espèce n'ait existé de tout temps, car les chants populaires de toutes les nations furent mesurés et rhythmés, et les anciens peuples de l'Inde, de l'Égypte et de la Grèce eurent des signes de temps déterminés pour la notation de leurs chants; mais l'introduction de l'*organum* dans la musique avait rendu nécessaire un système de proportions exactes entre les valeurs de temps déterminés pour les différentes voix qui concouraient à cette cohésion de sons. La plus ancienne exposition connue de ce système se trouve dans le livre d'un prêtre de Cologne, nommé *Francon*.
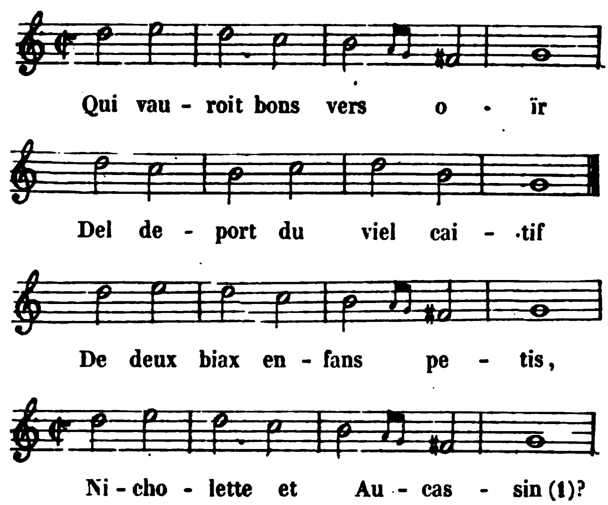
La première croisade, cet événement de prodigieuse folie, qui s'accomplit dans les dernières années du onzième siècle (1096), et qui, par ses conséquences, mit en continuel contact l'Asie et l'Europe pendant trois cents ans, eut des résultats inattendus pour la musique et pour la poésie. Ruinés par les dépenses auxquelles ils furent entraînés dans ces expéditions lointaines, les seigneurs y perdirent une partie de leur puissance et de leur brutalité. Les mœurs s'adoucirent et offrirent bientôt un contraste frappant avec la rudesse et la grossièreté des siècles précédents. Cette différence si remarquable a fait donner le nom de *moyen âge* à l'époque comprise entre les années 1100 et 1500, parce qu'elle forme un temps intermédiaire entre les siècles de barbarie et la *Renaissance*, ou commencement de l'âge moderne. Les

femmes, longtemps réduites à une sorte d'esclavage, s'en affranchirent pendant l'absence de leurs époux, et acquirent une prépondérance sociale qu'elles n'avaient eue dans aucun temps; car c'est de cette époque que date la galanterie sur laquelle est fondé leur empire, et qui devint un culte véritable dans les siècles suivants. Par cette transformation sociale, les châteaux forts, naguère l'effroi des populations, devinrent des lieux de plaisir, où la poésie et la musique étaient en honneur.

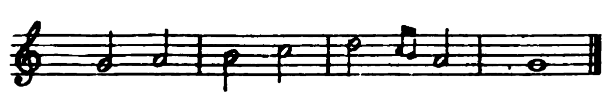
Déjà, avant que la croisade eût été prêchée, les rapports fréquents de la France méridionale avec les Maures d'Espagne avaient commencé, dans ces provinces la transformation des mœurs et du langage poétique. Ce langage s'était poli depuis les premières années du onzième siècle jusque vers 1060, de telle sorte qu'il n'était plus reconnaissable, et la poésie, cultivée avec succès, était devenue, dans le pays appelé de *langue d'oc,* l'occupation des chevaliers aussi bien que des poëtes musiciens de profession : le nom de *troubadours,* c'est-à-dire *trouveurs d'idées* et d'élégant langage, fut donné aux uns comme aux autres. Le plus ancien de ces *troubadours* dont les ouvrages sont connus est Guillaume de Poitiers, duc d'Aquitaine, dont les premières poésies chantées remontent à l'année 1071. Les chansons d'amour, les vers satiriques, les poëmes historiques ou chroniques rimées et les romans naissent bientôt en foule. Le talent s'associe à la bravoure, et grand nombre de preux chevaliers se font gloire de leurs inspirations amoureuses et poétiques aussi bien que de leurs grands coups d'épée. Le mouvement général qui, pendant plusieurs siècles, entraîna l'Occident vers l'Orient, répandit partout ce même goût de poésie amoureuse et de chant dont les Arabes fournissaient le modèle. Le douzième siècle et le treizième virent naître et se multiplier les *trouvères,* imitateurs des troubadours, dans les provinces septentrionales de la France ainsi que dans la Flandre. En Allemagne, les *minnesingers* ou chanteurs d'amour suivent leurs traces. Les grands, les princes, les rois même, cherchent à se distinguer par le talent de la poésie et de la musique. Des défis de trouvère à trouvère, des concours qui deviennent de véritables combats, sont les spectacles dont on se préoccupe à la cour des souverains comme dans les châteaux, comme sur les places publiques. Les poëtes chanteurs s'en vont de province en province et charment les ennuis des châtelaines par leurs récits et leurs chansons. La plu-

part sont accompagnés par un musicien, *ménestrel* ou *jongleur*, qui joue d'un instrument, et quelquefois fait des tours d'escamotage, pour l'amusement du vulgaire. Depuis que l'affranchissement des communes a fait organiser les corporations, ces ménestrels ont formé une association de même genre et se sont donné un chef, sous le nom de *roi*, qu'ils élisent d'abord librement, et qui, plus tard, ne tient son titre que des faveurs de cour et de lettres patentes.

Quelques trouvères se distinguent par une habileté supérieure à celle des autres dans la musique. Le simple *fabliau* ou conte se récitait sur un chant monotone, tel que ce commencement du fabliau d'Aucassin et Nicolette :



Tout le reste des vers de chaque strophe ou couplet du fabliau se chantait sur la même mélodie, sauf le dernier, qui se disait sur cette conclusion :



Puis venait le récit en prose, qui alternait avec le chant. A ces
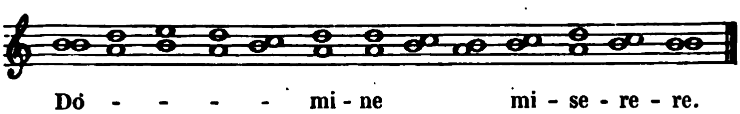
(1) Qui désire entendre de bons vers sur le départ du vieux château de deux beaux petits enfants, nommés Aucassin et Nicolette?

formes si peu variées, les trouvères d'élite dont il vient d'être parlé transformèrent le sujet du fabliau en action dramatique entremêlée d'airs rhythmés. Ce qu'ils ont produit en ce genre est, de toute évidence, l'origine du vaudeville et de l'opéra comique. On y remarque dans les mélodies plus de grâce, plus d'élégance que dans celles de temps antérieurs. Le goût des ornements du chant, renouvelé par les communications fréquentes avec l'Orient, devient général et reprend son empire dans l'Église même. Il y a dès lors deux sortes de chant mondain : le premier simple, naïf, dont toute la force est dans le rhythme, c'est celui des chansons populaires; l'autre plus orné, plus vague dans sa forme, moins accentué dans son rhythme, mais dans lequel on remarque une certaine délicatesse qui manque au premier : c'est celui des chansons de troubadours et de trouvères, à l'usage du monde que distinguent la naissance et l'éducation. Vers la fin du treizième siècle, cette partie de la musique avait atteint son plus haut degré de développement.

§ XVII.

L'*organum* était une musique barbare, absurde, dans laquelle d'affreuses dissonances se succédaient de manière à déchirer l'oreille la moins sensible. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est qu'on n'ignorait pas, dès le neuvième siècle, que ces associations de sons étaient des discordances; mais on prenait plaisir à les faire et à les entendre. Il y a sur cela un passage important de Jean Scot Erigène, théologien et philosophe, qui vivait à la cour de Charles le Chauve vers 840, et dirigeait l'école du palais. Doué de rares facultés et d'une instruction dont il y avait peu d'exemples de son temps, il est considéré comme le promoteur de la philosophie scolastique. Dans son traité célèbre de la *division de la nature*, il parle de l'*organum* en ces termes : « C'est ainsi que la mélodie organisée est composée « (de sons) de qualités et quantités diverses. Tandis que les in« tervalles grands et petits (de ces sons) sont entendus *dans des pro« portions discordantes* en longues suites, ou en particulier et sépa« rément, ils sont en même temps conjoints entre eux selon les « règles rationnelles de l'art musical, et produisent un certain agré-

« ment naturel par des accords isolés (1). » Un auteur du dixième siècle dit aussi : « La diaphonie est la conjonction des voix que « nous appelons *organum*, où les voix diverses tour à tour concor- « dent en dissonant et dissonent en s'accordant (2). » Des exemples de cette affreuse musique sont donnés par Gafori (3), comme ayant été conservés par la tradition, depuis les siècles de barbarie, dans l'église de Milan, et que lui-même avait entendus dans la seconde moitié du quinzième siècle. L'un de ces exemples est un fragment de litanies appelées *discordantes*, qu'on voit ici :



S'il n'existait un grand nombre de manuscrits qui renferment une multitude de choses semblables, et si de graves auteurs des temps anciens n'en garantissaient l'authenticité, on se refuserait à croire qu'à aucune époque des oreilles européennes ont pu entendre sans frémir une pareille musique, qui mettrait en fuite un Hottentot.

A la fin du onzième siècle, il y a quelque progrès dans l'*organum*, en ce que les notes qui s'accordent sont un peu moins rares; mais ce n'est qu'une très-faible amélioration, digne à peine d'être mentionnée, car les discordances y sont encore en grand nombre, et tout y est aussi dépourvu de sentiment musical que ce qu'on vient de voir. Ce qui prouve que ce sentiment était absolument perverti, même à la fin du douzième siècle, c'est que l'admiration était
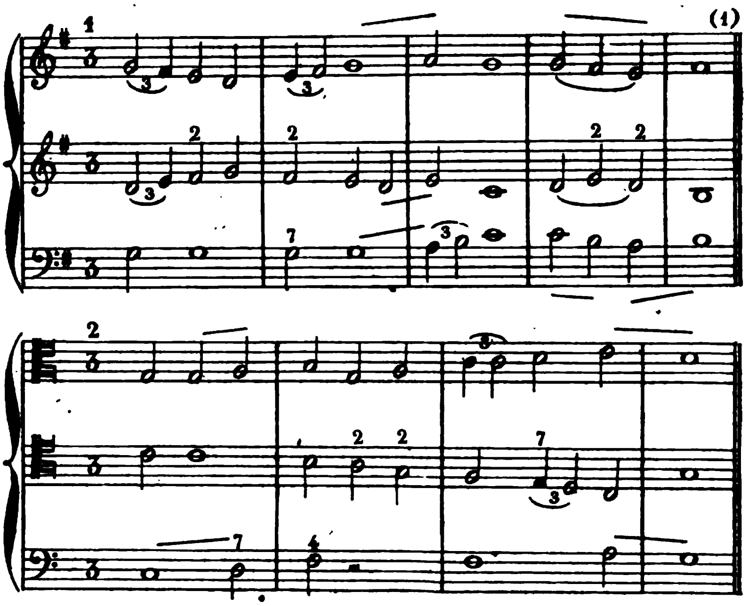
---

(1) Ut enim organicum melos ex diversis vocum qualitatibus et quantitatibus conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur longe a se discretibuspan intentionis et remissionis proportionibus segregatæ, dum vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicæ regulas per singulos tropos naturalem quandam dulcedinem reddentes. (*De divisione naturæ* lib. III, p. 197, de l'édition donnée à Munster, en 1838, par M. Schluter.)

(2) S. Odon, cité par l'abbé Lebeuf, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, p. 74, note, d'après un manuscrit de Colbert, qui n'est pas celui de l'ancien fonds de la Bibliothèque impériale de Paris coté 7211, in-fol. Voici ce passage : *Diaphonia verum conjunctionem sonat quam nos organum vocamus, cum disjunctæ ab invicem voces et concorditer et dissonanter concordant*. Ce passage n'est pas dans le Dialogue sur la musique d'Odon ; mais le traité attribué à cet auteur et inséré par l'abbé Gerbert dans le premier volume de ses *Scriptores ecclesiastici de Musica*, d'après un manuscrit de l'abbaye de Saint-Blaise, contient un autre passage (p. 283) : sur les voix discordantes de la diaphonie, qui n'est qu'un extrait des *Sentences de musique* d'Isidore de Séville.

(3) *Musice utriusque cantus practica*, lib. III, c. 14.

générale pour ces horreurs, et que les contemporains appelaient grands musiciens, *grands déchanteurs,* ceux qui écrivaient des choses telles que celles-ci :
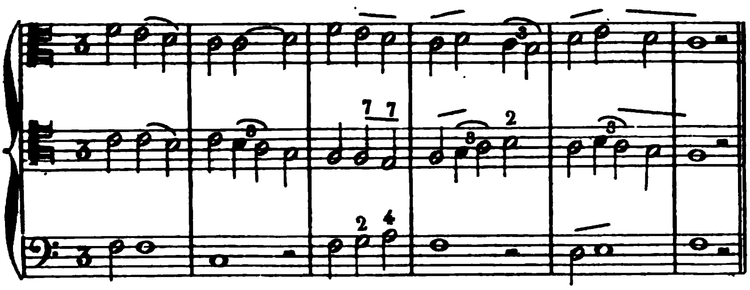


On voit, dans ces extraits de motets de la fin du douzième siècle, que depuis l'introduction de la *diaphonie* dans la musique, c'est-à-dire de la cohésion de sons simultanés en suites de quartes et de quintes consécutives et de note contre note, on avait appris à faire marcher les voix dans des mouvements ou semblables, ou contraires, ou obliques, et par des valeurs diverses de temps ; c'est l'*organum* décrit par Jean Scot Érigène, et, suivant ce qu'il en dit, les *discordances* s'y trouvent encore aussi dures, aussi contraires au sentiment musical, aussi absurdes que de son temps. Le seul progrès fait en trois siècles et demi, c'est que les notes consonnantes sont un peu plus fréquentes.

Au treizième siècle, le progrès est un peu plus sensible, car les sons qui s'accordent deviennent plus nombreux et le caractère tonal commence à s'y montrer d'une manière plus accentuée ;

(1) J'indique dans ces fragments les principales discordances et suites de quintes et d'octaves.

toutefois les monstruosités d'agrégations s'y produisent souvent encore, et ce n'est pas une rareté que d'en trouver comme celles-ci :



Des successions immédiates de plusieurs intervalles de septièmes, d'octaves, de quintes, d'unissons, se rencontrent encore fréquemment, à cette époque, dans les morceaux d'église comme dans les chansons à trois voix. Enfin, les musiciens de ce siècle sont encore des barbares à l'égard des convenances harmoniques, et de plus ils se montrent très-maladroits en ce qui concerne l'art de faire mouvoir les parties dans la cohésion des voix. Loin que leurs ouvrages appartiennent à ce qui constitue l'*art harmonique*, on y trouve surtout l'*inharmonie*, la *désharmonie*, pour nous servir des expressions d'un écrivain allemand, dans une plaisanterie sérieuse sur l'*Esthétique du laid* (1). Ces termes sont ceux qui conviennent en parlant de l'*organum* et du *déchant*, car ils sont le *laid* en musique.

Je dois m'attendre à des objections; on ne manquera pas de comparer ce que je dis ici de la musique *inharmonique* du moyen âge avec les beautés de l'architecture, les délicates peintures des manuscrits et le goût qui brille dans une multitude de produits du même temps, et l'on me demandera comment il serait possible que la musique fût demeurée si barbare, tandis que les autres arts étaient dans un état si prospère.

A ces objections, je pourrais me borner, pour toute réponse, à renvoyer ceux qui me les feraient à ce qu'on vient de voir et à mille autres exemples où les mêmes énormités se reproduisent ; mais j'ai une explication très-simple et péremptoire à donner aux critiques, à savoir, que l'architecture et les arts plastiques étaient arrivés à la

(1) *Æsthetik des Hasslichen*, par M. Charles Rosenkranz; Kœnigsberg, 1853, p. 99.

perfection et à l'état d'arts complets dans l'antiquité ; le moyen âge en a fait l'application dans la direction d'idées qui le caractérise, expression naturelle des sentiments religieux et des mœurs de l'époque; la musique, au contraire, était un travail d'enfantement d'une chose nouvelle qui n'était pas arrivée à l'état d'art; c'est-à-dire l'agrégation simultanée des sons, qui n'est devenue l'*harmonie* qu'en atteignant son but et se dépouillant des *discordances*. La musique avait, au moyen âge, de belles choses dignes de nous intéresser; c'étaient le plain-chant et les mélodies populaires; mais l'*organum* était barbare, et l'harmonie véritable n'existait pas. On s'expose à raisonner fort mal lorsqu'on compare les arts qui ont pour objet la représentation de la nature, le monde extérieur, et l'art idéal par excellence, la musique, dont la création est due au génie humain, et dont la constitution définitive n'a pas exigé moins de onze siècles après la chute de l'empire romain. C'est cette même erreur qui a égaré tous ceux qui ont supposé l'existence de l'harmonie dans la musique des Grecs.

Enfin nous arrivons au quatorzième siècle, où les tendances vers l'amélioration sont plus prononcées. On y sent que la poésie a pris son essor, et que le génie de Dante rayonne sur son époque. Il y a peu d'art encore dans les productions musicales des deux premiers tiers de ce siècle, mais on remarque un progrès non contestable dans le goût de quelques musiciens à la tête desquels se placent *Francesco Landino*, appelé *Francesco degli organi*, à cause de son habileté relative sur l'orgue, *Maestro Giovanni, Nicolo del Proposto, Paolo Tenorista* et *Gian Toscano*. Toutes les grossières discordances ont disparu, et les successions vicieuses sont devenues rares dans les chants à trois voix de ces artistes; enfin, il est évident que, si l'on n'est pas encore installé dans le domaine de l'harmonie pure, on est entré dans la voie qui doit y conduire.

Vers 1370 apparaissent en même temps trois hommes d'un mérite supérieur à leur époque; ils introduisent simultanément dans l'art harmonique des perfectionnements inattendus, qui lui donnent une suavité inconnue avant eux : ces artistes prédestinés sont un Anglais nommé Dunstaple; Binchois, Belge qui tirait son nom de la petite ville de Binche, lieu de sa naissance; et Dufay (1), que la Belgique a

---

(1) Voyez les notices de ces artistes dans la *Biographie universelle des musiciens*, par l'auteur de cette histoire; Paris, Didot, 1860-65.

vu naître aussi, bien qu'on ait voulu en faire un Français. Tous trois montrent dans leurs ouvrages leur habileté dans l'art d'écrire ; on y voit l'harmonie parvenue enfin à la pureté qui la rend digne de son nom; mais elle y est réduite à un petit nombre de combinaisons. L'art est constitué, mais il est enfermé dans d'étroites limites, d'où il ne sortira qu'après deux siècles environ d'essais, de tâtonnements et de perfectionnements d'une lente progression, nonobstant la puissance du génie de quelques artistes.

L'histoire véritable de la musique harmonique ne commence donc qu'à Dufay, Dunstaple et Binchois; car un art ne peut avoir son histoire que lorsqu'il existe dans ses conditions normales, et lorsque ses progrès sont démontrés par ses monuments, dans un ordre chronologique, de telle sorte que la filiation de ses développements et de ses transformations puisse être saisie sans lacune; enfin, lorsqu'il est possible d'apprécier les causes de ces transformations et de les rendre sensibles. La *diaphonie*, l'*organum* et le *déchant*, qui précèdent cette époque, et qui, depuis la première mention qu'en a faite Isidore de Séville, n'ont pas mis moins de sept siècles à se dégager des vices monstrueux de leur origine, peuvent être l'objet d'observations utiles qui ne seront pas négligées dans cette histoire, mais qui n'exigeront qu'un petit nombre de pages; car, si l'étude obstinée de choses si défectueuses peut satisfaire un archéologue dépourvu du sens musical, elle ne peut arrêter longtemps l'historien de l'art. Quiconque écrirait de gros volumes sur ce triste sujet ferait preuve d'un pauvre esprit, et, loin de mériter le titre d'historien de l'harmonie, il ne serait qu'un pédant ridicule.

Dès la première époque de l'existence de l'harmonie pure, l'histoire de la musique offre le tableau des efforts faits par les artistes pour la création et le perfectionnement de la forme; car le temps du règne de l'idée n'est pas encore arrivé; il tardera longtemps encore. La forme devait être en effet l'objet important des travaux des musiciens, car tout y était à faire. La première chose dont ils s'occupèrent fut l'art de faire chanter toutes les voix d'une manière naturelle et avec une certaine élégance relative; art qui avait été complétement inconnu avant la fin du quatorzième siècle. Dans le travail constant des artistes pour perfectionner la forme, ils parvinrent à la découverte de quelques dissonances, qui, résolues par des consonnances conformément aux lois de la tonalité, et bien différentes

des discordances brutales de l'*organum*, introduisirent dans la musique le premier moyen de variété harmonique. Après les conditions nécessaires de la forme, et lorsqu'elles furent fixées, relativement aux éléments dont on disposait, les artistes furent entraînés à la recherche de certaines formes de convention, d'autant plus attrayantes pour eux, qu'elles offraient plus de difficultés à vaincre. Ainsi qu'il en est de toutes les choses humaines, après l'usage discret de ces formes conventionnelles arriva l'abus, et l'on finit par composer des espèces d'énigmes dont la solution était considérée comme le terme final de l'art. Dans cette disposition des esprits, la nécessité de la création de l'idée n'était pas même aperçue; la forme seule continua d'être cultivée, et seule elle eut le privilége de charmer les artistes et le monde jusque dans la seconde moitié du seizième siècle.

Les deux genres cultivés jusqu'à cette époque étaient la musique religieuse et le chant profane pour un nombre de voix plus ou moins considérable, et sans accompagnement, sauf l'addition facultative de quelques instruments à l'unisson des voix; addition rare à l'église jusque vers 1560, mais plus fréquente pour les chansons françaises, les madrigaux italiens et les *Lieder* allemands. Les paroles de tous ces genres de pièces n'étaient guère que des prétextes pour le développement des formes musicales. Jusqu'à l'époque qui vient d'être indiquée, ces développements avaient eu presque toujours pour thèmes des chants d'église ou des chansons populaires; mais, après le concile de Trente (1564), le caractère de la musique des messes, motets et antiennes changea, une réaction s'opéra, et sans abandonner d'une manière absolue les recherches de la forme, l'expression convenable des textes sacrés fut reconnue comme une nécessité. Alors la composition véritable, c'est-à-dire, la création des thèmes commença pour la musique d'église. Entrés dans cette voie, les musiciens ne tardèrent pas à faire pour la musique mondaine ce qu'ils avaient fait pour le culte. Ce fut vers 1580 que cette révolution de goût s'accomplit, et que le génie se saisit des droits qui lui appartiennent, et dont il a si noblement usé dans les siècles suivants.

Aux deux genres de musique vocale en usage jusque vers le milieu du seizième siècle, s'était ajoutée la culture de la musique instrumentale. L'orgue, le clavecin, le luth, le téorbe, la guitare, les violes, les

cornets, les flûtes et les hautbois étaient joués dès lors par des artistes d'une certaine habileté. Quelques-uns de ces instruments servaient déjà depuis longtemps pour la danse; mais, dans la seconde moitié de ce même siècle, ils eurent aussi une plus noble destination, et l'on écrivit pour eux de la musique sérieuse et bien faite. Comme dans la musique vocale, la forme fut d'abord le but de celle qu'on écrivit pour les instruments; pour eux comme pour les voix, la composition véritable ne commença que vers 1580; mais ce fut surtout dans le dix-septième siècle que la musique instrumentale acquit de l'importance.

D'immenses progrès avaient été faits jusqu'aux dernières années du seizième siècle dans les quatre déterminations de la musique de ce temps, à savoir, pour les voix, le style religieux et les chants de famille ou de concerts intimes; pour les instruments, la musique d'orgue ou de chambre, et la musique de danse. Quelques essais avaient été tentés pour introduire la musique dans des comédies et autres pièces de théâtre, mais ce qui avait été fait n'avait aucun caractère dramatique; ce n'était qu'une application de la musique vocale ou instrumentale de chambre au drame. Le premier essai du drame musical fut tenté à Florence en 1594; mais la pensée ne fut entièrement réalisée qu'en 1600, à l'occasion du mariage de Marie de Médicis avec le roi de France Henri IV. Accueillie avec enthousiasme, l'idée de l'application de la musique à l'expression dramatique des sentiments et des passions produisit une révolution dans toutes les parties de l'art. L'élan fut donc imprimé dès le commencement du dix-septième siècle, et, depuis lors jusqu'à l'époque actuelle, la musique n'a cessé de s'enrichir d'œuvres sublimes produites par de puissants génies, dans toutes les déterminations, pour l'église, le concert, le drame, les voix et les instruments.

Entrée dans le domaine de l'expression sentimentale, la musique ne pouvait accomplir son œuvre par les seuls éléments dont elle avait disposé précédemment. La tonalité calme, sévère du plain-chant, et l'harmonie consonnante, qui en est issue, ne lui offrent pas les accents nécessaires pour sa nouvelle mission : ces accents ne pouvaient se trouver que dans des accords attractifs; c'est-à-dire, dans une harmonie dissonante qui impliquât des nécessités de résolutions. De là le mouvement harmonique, qui n'existe pas dans l'harmonie consonnante, laquelle, par sa nature même, est dans les conditions absolues du repos. Des attractions de l'harmonie dissonante et de leurs ré-

solutions devaient sortir les accents passionnés indispensables à l'expression musicale.

Dans les dernières années du seizième siècle, un artiste de génie satisfit à ces nécessités de son temps par la découverte de l'harmonie dissonante naturelle, laquelle, fixant invariablement la position des deux demi-tons de la gamme, créa une tonalité essentiellement différente des huit tons du plain-chant, où ces demi-tons changent de place dans chaque gamme. Grâce à l'audace de ce novateur, la tonalité nouvelle eut deux modes, l'un majeur, l'autre mineur, et, danschacun de ces modes, toutes les gammes furent uniformes en ce qui concerne la qualité des intervalles des sons. Les accents attractifs, nés des relations alternativement dissonantes et résolutives de cette tonalité, se multiplièrent plus tard, lorsque les compositeurs imaginèrent de mettre en contact plusieurs gammes, par des altérations momentanées des sons naturels de l'une d'elles, et faisant de ces altérations des résolutions inattendues. Il en résulta des artifices de modulation qui s'ajoutèrent aux accents expressifs de l'harmonie dissonante naturelle. Depuis la seconde moitié du dix-huitième siècle jusqu'à l'époque actuelle, on s'est avancé résolûment dans cette voie nouvelle, où l'on a trouvé d'énergiques moyens d'expression dramatique.

A côté de l'histoire de la musique considérée comme art, laquelle est écrite dans ses monuments, il en est une autre trop négligée par les historiens généraux de cet art : c'est celle du chant populaire de toutes les nations, qui ne se transmet que par tradition. Source première de toute musique, les chants de cette espèce méritent une attention sérieuse, à cause de l'influence qu'ils ont exercée sur les diverses directions de l'art. Pas d'histoire complète de la musique perfectionnée, si cette autre musique naturelle, intimement liée à l'histoire des peuples, ainsi qu'à leur destination physique, morale et politique, reste dans l'ombre, et si ce qu'elle offre d'intérêt n'est mis en relief. Ces deux côtés du sujet de mon livre y seront également étudiés.

§ XVIII.

A peine un art est-il formé, que ses principes deviennent l'objet d'un examen sérieux et donnent naissance à des théories diverses, à

raison du point de vue où se plaçent leurs auteurs. Les théories de l'architecture et des arts plastiques sont simples, positives, parce que ces arts ont un objet déterminé, palpable ou visible, et parce qu'ils sont la représentation du réel, quels que soient d'ailleurs le sentiment et le talent déployés par l'artiste dans son œuvre. Il n'en est pas ainsi de la musique : le son en est la base; ce son est le produit d'une cause physique; il est divers d'intonation et de durée; ces intonations et ces durées différentes sont dans des rapports quelconques; or tout rapport s'exprime par des nombres; donc le calcul seul peut conduire à une théorie vraie de la musique. Tel est le raisonnement d'une classe de théoriciens.

Mais, d'autre part, le rapport de deux sons, ou d'un plus grand nombre, est un fait isolé d'où ne peut sortir la loi de succession mélodique, harmonique et rhythmique, d'où résulte la musique; car une chose ne peut produire que ce qui est en elle. Une seule cause peut donc déterminer les rapports dans lesquels doivent être placés les sons : cette cause n'est autre que l'homme qui fait l'art à son usage et se détermine, dans le choix des rapports, par la conscience qu'il a de leur agrément ou de leur disconvenance, et par un acte de sa volonté.

Nous ne sommes pas au bout des difficultés; car les sensualistes interviennent et disent : « Nous admettons que l'homme a conscience « des rapports bons ou mauvais des sons, mais comment l'acquiert-« il? Évidemment par la sensation que produit en lui l'audition des « sons mis en rapport : donc le principe est dans l'organisation de « l'ouïe; c'est cet organe qui apprécie les relations agréables ou dé-« plaisantes des sons. La théorie de la musique ne peut donc avoir « pour base que l'expérience et la science de l'acoustique. »

Chacun de ces principes conduit à des déductions différentes. C'est ainsi que les physiciens et les géomètres, d'accord sur la nécessité de chercher dans les phénomènes de résonnance et dans le calcul la base de la musique, se divisent sur le principe de ce calcul; car les uns, partant de la division d'une corde et des nombres de vibrations produites par ses parties aliquotes, adoptent la progression dite *harmonique* comme fondamentale et infaillible; d'autres, s'appuyant sur les séries de sons des instruments à tubes ouverts par les deux bouts, ne voient la théorie rationnelle de la musique que dans les résultats de la progression *arithmétique*, et parviennent à des résultats complète-

ment différents des premiers. Enfin, une troisième classe d'acousticiens géomètres, frappés de l'insuffisance de ces deux premiers principes pour la génération des harmonies essentielles de la musique moderne, ont cru trouver l'origine de celles-ci dans les vibrations angulaires de plaques élastiques de formes diverses, et en ont déduit des théories et des méthodes dites *mélodico-harmoniques*.

Ce n'est pas tout; car la suavité harmonique et mélodique basée sur la simplicité des rapports numériques est aussi devenue le principe d'une théorie puisée dans la puissance abstraite des nombres. De grandes intelligences, à la tête desquelles se placent Descartes, Leibniz et Euler, ont professé cette doctrine. D'autres, plus modernes, ont vu, au contraire, le critérium de l'art élevé à sa plus haute puissance dans la complication des rapports numériques des sons. Enfin, il s'est trouvé des partisans de la puissance des nombres qui, sans tenir compte de l'intervention de l'homme pour la création de la musique et écartant les faits d'expérience aussi bien que les données des progressions harmonique et arithmétique, ont pris simplement pour point de départ le chiffre 3 comme expression de la quinte, et par la progression triple 1, 3, 9, 27, 81, etc., appliquée à une série de douze quintes justes, ont prétendu créer la gamme, d'où se tirent la tonalité et ses conséquences mélodiques et harmoniques.

Dans leur conviction que l'art est une création de l'homme, et qu'une théorie de cet art à laquelle on ne donne d'autre base que des faits du monde physique ou des abstractions de nombres, ne peut être que fausse, les philosophes ont cherché des fondements plus solides dans la psychologie. Dans cet autre ordre d'idées, les divergences d'opinions n'ont pas été moins tranchées ni moins nombreuses que chez les géomètres et les acousticiens. Les physiologistes, les phrénologues, et les idéologues sensualistes, ont donné naissance à une multitude de systèmes et de méthodes de musique qui, tous, aboutissent à l'empirisme. Dans un ordre plus élevé se trouvent les auteurs de traités d'esthétique musicale, dont les uns voient l'éveil des facultés musicales de l'âme à l'occasion de la sensation, tandis que d'autres, plus absolus dans la conception de la puissance créatrice de l'homme, veulent qu'il ne tire que de lui-même, c'est-à-dire de son imagination, synthèse admirable de la faculté idéale, du sentiment et de l'intelligence, toutes les déterminations de l'art, de quelque nature qu'elles soient.

L'histoire de la musique ne serait pas complète si elle se taisait sur les doctrines contradictoires dont se composent la théorie et la philosophie générale de cet art; car, sous une multitude d'erreurs, se trouvent là des vérités d'une grande portée. La philosophie de la musique est la science de cet art; elle en est le vrai, comme l'art en lui-même est le beau. L'étude des systèmes erronés n'est même pas sans utilité : en y découvrant ce qui les vicie, on se met sur la voie des principes vrais et féconds. La tâche de l'historien consiste à pénétrer au fond de ces systèmes, à dégager leur principe de ce qui en cache la portée; à rendre évidentes leurs conséquences; enfin, à discerner le vrai, le faux, et à présenter le tableau des efforts de l'esprit humain dans cette science difficile, écueil des plus hautes intelligences, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Puissé-je ne pas être trop au-dessous de ma tâche dans cette partie de mon livre !

La littérature de la musique embrasse un vaste champ : elle en comprend l'histoire générale et particulière, les recherches archéologiques, la biographie des artistes et des écrivains, la lexicologie; la didactique, dans laquelle sont classés les traités généraux et particuliers de la composition, les méthodes élémentaires de lecture musicale et de solfége, les systèmes de notation, les traités de l'harmonie, de l'accompagnement, du chant et de l'art de jouer des instruments; la théorie de la mesure et du rhythme; l'esthétique; la canonique et l'acoustique; la critique, qui comprend les pamphlets et les journaux; enfin, la polémique. Le tableau de cet ensemble et l'appréciation des idées qui dominent dans chaque partie compléteront cette histoire.

Un travail tel que celui-ci, pour être digne de son objet, exige tant de recherches, de connaissances et de sagacité, qu'un seul homme est peut-être insuffisant pour l'accomplir; mais le sujet par lui-même a tant d'intérêt que, traité d'une manière plus ou moins imparfaite, il peut encore offrir de l'attrait à l'intelligence des lecteurs. Dans la mesure de mes forces, je n'ai rien négligé pour n'être pas trop au-dessous de ma tâche.

LA MUSIQUE

CHEZ LES PEUPLES D'ORIGINE SÉMITIQUE.

LIVRE PREMIER.

LA MUSIQUE DANS L'ANCIENNE ÉGYPTE.

CHAPITRE PREMIER.

QUELLES SONT LES SOURCES OU L'ON PEUT PUISER POUR FAIRE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE CHEZ LES ANCIENS ÉGYPTIENS. — COMMENT ON EN PEUT FAIRE USAGE.

Aucun livre ne nous est parvenu de l'antiquité concernant la théorie ou la pratique de la musique chez les Égyptiens; les inscriptions, les papyrus découverts jusqu'à ce jour se taisent sur ce sujet; aucune mélodie authentique ne nous a été transmise; la constitution tonale est inconnue, et l'on ne sait rien des formes de la poésie chantée (1). Pour trouver quelques renseignements sur la musique de

(1) Villoteau, musicien instruit et savant estimable, a écrit à ce sujet le passage suivant : « Les « monuments étonnants et nombreux que les Égyptiens élevèrent dans des siècles antérieurs à « l'histoire, et dont on voit encore de très-beaux restes, nous présentent aussi, dans les divers « tableaux de sculpture que forment toutes les faces de leurs murs, tant extérieurement que « dans l'intérieur, des témoignages non équivoques de leurs usages religieux, politiques, cham- « pêtres et domestiques. Mais quels secours attendre de ces monuments muets de souvenir pour « arriver à la *parfaite connaissance* d'un art qui est principalement du ressort de l'ouïe, et dont « il est impossible même de se faire la moindre idée sans le secours de cet organe, d'un art qui « laisse si peu de traces après le seul instant de son exécution, et à plus forte raison quand il « s'agit d'une époque très-reculée ?

« Si cet art en Europe a tellement changé, en moins de mille ans, de forme, de principes et « de règles, qu'il ne conserve plus rien de semblable à ce qu'il était auparavant, et si tout y est « devenu à peu près inintelligible pour le plus grand nombre des musiciens, quelles variations « et quelles vicissitudes n'a-t-il pas dû éprouver depuis quarante ou cinquante siècles ! Comment « comprendrions-nous des traités écrits sur les murs des temples de l'antique Égypte, quand même « nous les y trouverions gravés et que nous pourrions les y lire ? » (*Mémoire sur la musique de l'antique Égypte*, dans la *Description de l'Égypte ; Antiquité*, t. IV, p. 3.)

L'auteur de ce passage ajoute plus loin que notre éducation musicale et nos habitudes nous rendent inhabiles à comprendre la musique des temps anciens et de peuples différents. Il ne s'est pas aperçu qu'il supprimait d'un seul coup l'histoire de la musique et mettait ses propres travaux au néant. Il ne s'agit pas d'arriver, comme il le dit, à la *parfaite connaissance* de la musique des Égyptiens, mais de saisir autant qu'il se peut leurs idées sur cet art, de rechercher

l'ancienne Égypte, on n'avait autrefois qu'un petit nombre d'indications vagues et parfois contradictoires d'Hérodote, de Platon, de Diodore de Sicile, et d'écrivains postérieurs trop rapprochés de nous pour avoir l'autorité suffisante. Si les documents dont il vient d'être parlé nous font encore défaut, il y a cependant aujourd'hui des ressources pour l'induction qui n'existaient pas avant le dix-neuvième siècle : elles se trouvent dans les monuments explorés depuis l'expédition d'Égypte sous la conduite du général Bonaparte, et dont l'étude continue encore. La situation actuelle de la musique dans le pays peut fournir aussi pour ce sujet certaines indications, certains rapprochements, qui ne sont pas sans utilité. Ces données, réunies aux scènes musicales représentées dans les sculptures des temples et des palais, ainsi que dans les peintures des tombeaux, enfin aux instruments trouvés dans les hypogées et qui sont aujourd'hui dans quelques grandes collections de l'Europe, telles sont les sources où l'historien de la musique peut puiser aujourd'hui pour retrouver, si ce n'est l'histoire positive de cet art chez un des peuples les plus singuliers et les plus anciens de la terre, au moins des aperçus dignes d'intérêt.

Toutefois une sévère circonspection est nécessaire pour faire usage des richesses offertes en abondance à nos regards, par les monuments dont les ruines couvrent le sol de l'Égypte, ou dans les peintures des tombeaux; car ces monuments appartiennent à des temps divers. Parmi les innombrables représentations d'instruments qu'on y voit, il en est qui appartiennent à la civilisation propre de l'Égypte; mais il en est d'autres où l'on reconnaît dans les formes une origine étrangère, et que la conquête introduisit dans le pays. Or il est très-important de faire entre eux cette distinction; car, si certains instruments sont représentés sur des bas-reliefs qui ont pour objet de transmettre à la postérité le souvenir de la gloire des conquérants, ce n'est pas à dire que les Égyptiens en aient adopté l'usage. N'oublions pas à ce sujet les paroles de Platon, qui, ayant visité l'Égypte, dit des représentations qu'on y voit dans les temples : « Il est défendu

---

les usages auxquels ils l'employaient, ses organes, et peut-être son caractère, à l'aide de la tradition et de l'induction. Villoteau dit que nous ne comprendrions pas un antique traité de la musique des Égyptiens, si nous le possédions et pouvions le lire : pourquoi? On lit bien et l'on comprend des traités sur la musique de l'Inde, écrits il y a plus de deux mille ans !

« aux peintres et autres artistes qui font des figures et autres ou-
« vrages semblables de rien innover, ni de s'écarter en rien de ce qui
« a été réglé par les lois du pays; et cette défense subsiste encore
« aujourd'hui, et pour les figures *et pour toute espèce de musique*. Et
« si on veut y prendre garde, on trouvera chez eux des ouvrages de
« peinture et de sculpture faits depuis dix mille ans (quand je dis
« dix mille ans, ce n'est pas pour ainsi dire, mais à la lettre), qui ne
« sont ni plus ni moins beaux que ceux d'aujourd'hui, et qui ont été
« travaillés sur les mêmes règles (1). »

Il est des monuments égyptiens dont l'antiquité date d'environ cinq mille ans avant l'ère chrétienne (2); telles sont les trois grandes pyramides bâties par des rois de la quatrième dynastie; mais il en est beaucoup d'autres qui ne remontent pas au-delà des Ptolémées, et même de la civilisation romaine. L'histoire générale du pays et la chronologie sont donc les bases sur lesquelles nous devons nous appuyer pour dégager l'histoire particulière de la musique des ténèbres qui l'environnent.

La chronologie des rois de l'Égypte, longtemps incomplète, obscure, et altérée à dessein par des auteurs anciens, pour la mettre en harmonie avec d'autres systèmes chronologiques, s'est considérablement améliorée dans ces derniers temps. La mémorable découverte par laquelle Champollion a retrouvé la clef des hiéroglyphes a porté dans cette matière des lumières inattendues, et les derniers travaux de ses élèves ont complété son œuvre (3). Aux renseignements fournis par ce qui reste du travail de Manéthon, prêtre de l'ancienne Égypte, sur la chronologie des rois; par Hérodote, Diodore de Si-

---

(1) *Les Lois*, liv. II, traduction de M. Cousin, *OEuvres de Platon*, t. VII, p. 82.

(2) On a même trouvé récemment des tombeaux ornés de peintures avec des instruments de musique, dont les inscriptions indiquent une époque de plus de six mille ans avant J.-C. Le style de ces peintures montre une civilisation déjà fort avancée.

(3) Cf. *Chronologie des rois d'Égypte*, ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et belles-lettres, par M. Lesueur, Paris, Imprimerie nationale, 1848, 1 vol. in-4°. — *Examen critique de la succession des dynasties égyptiennes*, par W. Brunet de Presle; Paris, 1850, 1 vol. in-8°. — *Discorsi critici sopra la cronologia Egizia, del professore Fr. Baracchi*, etc., Torino, Stamperia reale, 1844-45, in-4°. — On peut consulter aussi avec fruit le savant Mémoire de Boeckh intitulé : *Manetho und die Hundsternperiode* (Manéthon et la période caniculaire ; essai pour l'*Histoire des Pharaons*) ; Berlin, 1845. Les résultats des recherches du célèbre philologue, pour la durée de l'empire égyptien, depuis Ménès jusqu'à Alexandre, approchent de ceux de M. Lesueur; car il évalue cette période à 5,375 ans, ce qui conséquemment équivaut à 5,707 ans avant J.-C.

cile, Jules Africain, Eusèbe de Césarée et le Syncelle, est venu s'ajouter un moyen de vérification par les monuments, à l'aide des inscriptions hiéroglyphiques. Laissant à part les longues périodes de dynasties des dieux, des demi-dieux, ou périodes théocratiques, et d'un grand nombre de rois inconnus, antérieurs à Ménès, périodes où la fable est mêlée à la réalité, et dont l'ensemble représente une suite d'environ 1,911 années de 365 jours, on trouve depuis Ménès une chronologie régulière de 5,773 ans avant notre ère, et dès le deuxième règne de la quatrième dynastie (4,975 ans avant J.-C.), on voit s'élever la plus grande des pyramides, et dans un tombeau qui l'avoisine (à Gyseh), et qui se rapproche de cet âge, nous trouvons des joueurs de harpe qui font saisir le plus ancien témoignage de l'existence de la musique instrumentale. Là commence notre histoire.

L'âge des monuments où sont représentés des instruments et des concerts de musique a de l'importance pour l'exactitude des faits; car, bien que la stabilité des choses fût donnée par les lois de l'Égypte, une si grande variété de formes se fait remarquer parmi les instruments du même genre, qu'il est nécessaire de savoir si ces formes diverses ont été contemporaines, ou si elles se sont produites sous l'influence de peuples qui, tour à tour, ont fait la conquête du pays et y ont exercé une domination plus ou moins longue, tels que les Arabes, les Assyriens, les Mèdes, les Perses, les Grecs et les Romains. Par les inscriptions hiéroglyphiques, l'âge des monuments, ou de leurs diverses parties construites à des époques différentes, est maintenant déterminé d'une manière certaine, et des redressements considérables de la chronologie en ont été les résultats. C'est ainsi que Sésostris, qu'on croyait appartenir à la dix-huitième dynastie, et dont on avait même fait le chef de la dix-neuvième, a été reconnu le troisième roi de la douzième dynastie; en sorte que ce conquérant, le plus célèbre des Pharaons, au lieu d'être monté sur le trône l'an 1547 avant l'ère chrétienne, régna 3,389 ans avant cette ère, 709 ans avant la fondation du premier empire d'Assyrie (suivant l'inscription hiéroglyphique qui le concerne, et qui se trouve dans la chambre du monument de Karnac). Les captifs de la Mésopotamie, portant des cithares, qu'on voit dans les bas-reliefs destinés à perpétuer la mémoire de ses conquêtes, appartiennent donc à cette époque antérieure à tout autre renseignement sur l'histoire de la musique; mais en même temps on y voit que ce genre d'instruments à cordes est très-

différent de ceux qui sont représentés sur les autres monuments de l'Égypte. Cette indication sera confirmée par les recherches historiques concernant la musique des Assyriens. A ne considérer que le point de vue de l'histoire de la musique, il est donc important de constater que le roi d'Égypte qui remporta une grande victoire en Asie, 1,634 ans avant J. C., ne fut pas Sésostris, mais Rhamsès le Grand, quatorzième roi de la dix-huitième dynastie, qui monta sur le trône en 1638, soixante-trois ans avant la naissance de Moïse, suivant la chronique de Manéthon, et conformément aux inscriptions des monuments. Entre les deux époques de conquêtes, il y a un intervalle de dix-sept cent cinquante ans.

On voit par ces simples indications, que si nous avons à regretter la perte de documents qui auraient été nécessaires pour connaître les parties essentielles de la musique des Égyptiens, c'est-à-dire, le système tonal, les combinaisons rhythmiques, et les formes du chant populaire et religieux, ce qui est conservé par les monuments suffit pour nous donner la conviction que l'art fut porté chez ce peuple à un certain degré d'avancement qui remonte à la plus haute antiquité.

CHAPITRE DEUXIÈME.

TRADITIONS DES ÉGYPTIENS SUR L'ORIGINE DE LA MUSIQUE. — USAGE QU'ILS FAISAIENT DE CET ART DANS LES CÉRÉMONIES RELIGIEUSES ET DANS LA VIE CIVILE.

Nous apprenons de Diodore de Sicile que les Égyptiens, comme tous les peuples de l'antiquité, donnaient une origine divine à la musique. Voici ce qu'il en dit : « Les Égyptiens assurent que ce fut Her« mès (1) qui, le premier, observa l'ordre des révolutions des astres, « et l'harmonie produite par les voix et les sons naturels; qu'il en« seigna également à lutter, à mouvoir le corps en cadence et à le « disposer avec grâce. Il inventa aussi la lyre, à laquelle, pour imiter

(1) Le Mercure des Grecs et des Latins.

« les divisions de l'année (1), il mit trois cordes donnant trois sons, « l'*aigu*, le *grave* et le *moyen*. Le premier répondait à l'été, le second « à l'hiver, et le dernier au printemps (2). »

Toutefois il y avait une autre divinité égyptienne considérée comme ayant présidé à la musique : suivant Plutarque (3), c'était Horus, frère d'Osiris et dieu de l'harmonie, identique à l'Apollon des Grecs, et comme lui, dieu de la lumière, ou le soleil. Là encore il y a confusion, comme dans toutes les mythologies; car Osiris, qui, dans de certains rapports, est le Bacchus de l'Égypte, est aussi, sous d'autres emblèmes, semblable à Apollon, comme on le voit par ce passage de Diodore de Sicile : « Pendant qu'Osiris était en Éthiopie, « on dit qu'on lui présenta une race de satyres dont les reins sont « couverts de poils, et qu'il les admit à sa suite; car, ami de la joie « et prenant plaisir aux chœurs de musique, il avait avec lui une « troupe nombreuse de musiciens. Au milieu de cette troupe, *on « distinguait neuf jeunes filles habiles dans l'art du chant et possédant « diverses sciences*. Les Grecs ont donné le nom de *Muses* à ces vierges, « et les ont placées sous la conduite d'Apollon, qui en a pris le nom « de *Musagète* (4). Osiris reçut dans son cortége ces satyres, dont la « danse, les chansons et les jeux égayaient les instants consacrés au « repos (5). »

Voilà donc trois personnages mythologiques, dont un (Hermès) règle l'harmonie des sons et invente la lyre, tandis qu'un autre (Horus), l'Apollon, le dieu de la lumière, le soleil, est aussi le dieu de l'harmonie, et qu'un troisième (Osiris) est le chef des Muses et préside conséquemment à la musique.

L'histoire signale aussi *Manéros*, fils du premier roi qui succéda à la deuxième dynastie des demi-dieux (8956 ans environ avant l'ère chrétienne, suivant les traditions égyptiennes) : il passait aussi pour un

(1) L'année se divisait en trois saisons, chacune de quatre mois, chez les Égyptiens. Originairement et dans le temps des dynasties divines, l'on comptait par année lunaire de trente jours. La grande période de 25,620 des Dieux se composait d'années de cette espèce; puis les années furent d'une saison de quatre mois. On les compta ensuite par trois saisons formant 360 jours, et, enfin, on fit la rectification de l'année vague, composée de 365 jours.

(2) Lib. I, 16.

(3) *De Iside et Osiride*, page 355, F.

(4) Conducteur des Muses.

(5) Traduction de M. Miot, liv. I, 18, tome I, p. 34.

des inventeurs de la musique et des chants de deuil, en mémoire de la douleur d'Isis, auxquels on avait donné son nom (1). Manéros est pour les Égyptiens ce qu'est Linus, fils d'Apollon, chez les Grecs.

D'après ce qui vient d'être rapporté, ce sont les dieux et les bienfaiteurs de l'humanité qui inventèrent la musique, pour son bonheur; mais il est d'autres traditions d'après lesquelles la création de cet art appartiendrait au contraire à l'éternel ennemi des hommes, au génie du mal, à Satan, et ce même art serait le symbole de l'esprit pervers, et le compagnon inséparable de la dégradation humaine. Suivant ces traditions, Hermès, Horus, le Soleil, Osiris, représentés par *la Corbeille* dans les signes hiéroglyphiques, seraient identiques à *Pan*. Or, suivant Hérodote et d'autres autorités recueillies par Jablonski (2), l'image de Pan n'est autre que le bouc Mendès ou Mentès, dont il a les penchants, et Champollion a rassemblé une multitude de témoignages qui établissent l'identité de Mendès avec *Ammon Ra* (le Soleil), *l'esprit démiurge*, *l'Ammon générateur*, Pan et Priape, dont la planche représente le *veratrum erectum* (3).

Quant au bouc lui-même, on remarque que son nom égyptien (*baems*) signifie aussi la fornication, les turpitudes, la calomnie, les corruptions et abominations engendrées par l'*esprit malin*. Un savant orientaliste en prend occasion d'établir que la flûte à sept tuyaux de Pan sert de légende à l'ensemble de ces idées (4). En effet, dit-il, la flûte, αὐλὸς, *tibia*, *fistula*, appelée dans la langue égyptienne ⲥⲏⲃⲓ (*chébi*), ⲥⲏⲃⲉ (*chébé*), n'est, dans cette allégorie, que le paronyme mystique de ses homophones ⲥⲉϥ (*cheb*), ⲥⲁϥ (*chab*), ⲥⲟϥ (*chub*), lesquels signifient *corrumpere, contaminare*, *polluere*, *violare virginem*.

Une figure hideuse, publiée par Rosellini (5), semble confirmer ce qui résulte de ces rapprochements et l'existence des mêmes idées chez les initiés aux mystères d'Isis. Cet archéologue l'a trouvée sur une colonne du pronaos du temple de *Dakkeh*, en Nubie, qui fut

(1) Plutarque, *De Iside et Osiride*, p. 357, D.

(2) Panthéon, lib. II, c. 7. Hérodote dit positivement : *Le bouc et le dieu Pan s'appellent Mendès en égyptien ;* Euterpe, 46.

(3) *Panthéon égyptien*, texte, n° 4, et planche.

(4) M. de Goulianof, *Archéologie égyptienne*, t. III, p. 273.

(5) *Monumenti civili dell' Egitto*, t. III, p. 17. On trouve aussi cette figure dans les *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, de Champollion.

fondé par les Ptolémées, et continué sous les empereurs romains. Voici cette figure :



Fig. 53.

M. Guignaut, savant traducteur et continuateur de la *Symbolique* de F. Creuzer, a reproduit cette figure (1), qu'il a caractérisée en ces termes : « Vieillard assis et jouant d'un instrument à cordes.... Nous « voyons ici *Phtha*, le démiurge, inventeur des arts et de la musique « en particulier, organisant toutes choses par sa divine harmo- « nie (1). » Loin de partager l'opinion exprimée dans ce passage, M. de Goulianof dit au contraire : « Ne pouvant nous engager ici « dans tous les attributs de cette image, nous remarquerons que « ces attributs caractérisent suffisamment la nature de ce person- « nage, pour qu'on y reconnaisse *Seth* ou *Satan*. Nous rappellerons « surtout que le *modius* qu'il porte sur la tête s'appelle en égyptien « ⲙⲉⲛⲧ (*Ment*), et que ce mot, qui désigne l'*enfer* et l'*occident*, a « fourni le nom de *Mendès*, identique à *Pan*, à *Priape*, à *Ammon*, à « *Ammon-Knouphis*, à *Kneph*, à *Horus*, divinités que l'on sait être éga- « lement des personnifications du soleil, et que nous avons reconnu « être identiques à *Seth* ou *Typhon*, *l'esprit des ténèbres idolâtri-* « *ques* (2), etc. » La physionomie méchante de cette figure monstrueuse, et la queue, qui forme l'appendice de son corps, justifient les rapprochements étymologiques du savant archéologue russe.

(1) *Religions de l'Antiquité*, t. V. Explications des planches, p. 46.
(2) *Archéologie égyptienne*, t. III, p. 486.

Disons cependant que l'instrument tenu sous le bras gauche du personnage n'est ni une lyre, ni une cithare, comme l'appelle M. de Goulianof, mais la harpe syrienne, le *nable* ou *nebel*, c'est-à-dire la harpe trigone.

Deux interprétations très-opposées de l'origine de la musique chez les Égyptiens se voient dans ce qui précède : suivant la première, cet art était un don des dieux, pour le bien-être de l'humanité, ainsi que pour son perfectionnement moral; il devait être considéré comme un principe civilisateur. D'après l'autre système, la musique était l'œuvre du génie du mal, l'organe des appétits sensuels, et ses effets avaient pour résultat de conduire l'homme à sa perte finale. Certains passages des histoires d'Hérodote et de Diodore de Sicile nous font voir en effet l'emploi de la musique dans ces deux directions chez les Égyptiens. D'une part elle participe aux cérémonies religieuses les plus graves, les plus austères ; de l'autre, on la trouve dans la condition la plus abjecte, s'associant à des sortes d'orgies mythologiques où les emblèmes de la génération étaient portés et agités par des femmes, et devenaient, au son de la flûte, les objets d'un culte lubrique (1). Or ces fêtes, célébrées à Abydos, au son des instruments, étaient celles d'Osiris, et l'on reconnaît encore en elles l'identité de ce dieu avec Pan et Priape.

Il est hors de doute qu'il y eut en Égypte deux religions : l'une officielle, populaire, laquelle consistait dans des pratiques d'idolâtrie; l'autre, inconnue du vulgaire, mystérieuse, et plus élevée dans son objet, était celle des prêtres et des initiés. Eux seuls en possédaient le secret : ils ne voyaient dans les idoles que des symboles, et dans les pratiques que des allégories. Pour eux, le culte d'Isis était celui de la nature, en quoi tout est compris. Cette religion était le panthéisme : son culte n'était qu'extérieur; le sens en était caché; ses emblèmes se voyaient dans tous les temples; mais leur signification morale était un mystère. Partout la musique y était intimement unie, mais dans une acception allégorique.

Suivant Diodore de Sicile, on ne pouvait enseigner en Égypte la gymnastique ni la musique. « Les Égyptiens, dit-il, croient que les « exercices du corps ne sont pas favorables à la santé des jeunes

(1) Hérodote, Euterpe, lib. II, 46.

« gens, et qu'ils ne leur donnent qu'une vigueur peu durable, dont « les suites mêmes sont dangereuses. Quant à la musique, ils la con- « sidèrent non-seulement comme inutile, mais comme nuisible, « parce qu'elle énerve l'âme et rend les hommes efféminés (1). » Au premier aspect, ce passage est en contradiction manifeste avec l'usage fréquent de la musique dans les cérémonies du culte, son emploi permanent dans les funérailles, et les représentations multipliées de concerts de voix et d'instruments qui se voient dans les temples et dans les tombeaux; il est, enfin, en opposition avec certaines coutumes de la vie civile dont Hérodote, Diodore lui-même, et d'autres écrivains de l'antiquité, nous ont laissé des descriptions. Cette contradiction sera expliquée plus loin. Mais constatons d'abord que si la musique n'entrait pas dans l'éducation publique, et si son usage était réservé à de certaines classes infimes, sa connaissance était de nécessité absolue pour une catégorie de prêtres employés dans les cérémonies religieuses comme chanteurs et comme joueurs d'instruments. La caste sacerdotale se reconnaît, dans les bas-reliefs et dans les peintures des monuments, à la tête rasée des personnages (2). Or les ruines des monuments de l'ancienne Égypte offrent des représentations nombreuses d'hommes à tête nue et rasée qui jouent des harpes de diverses formes, de la flûte, du luth, et d'autres qui chantent en battant des mains. Un passage de Strabon fournit aussi la preuve de l'usage général de la musique dans les temples. « Osiris, dit-il, est adoré à Abydos. Il n'est pas d'usage de faire « entendre, dans le temple de cette divinité, pendant les cérémonies « du culte, le chant, ni les sons de la flûte et du psaltérion (ou « harpe), *comme cela se pratique pour les autres dieux* (καθάπερ τοῖς ἄλ- « λοις θεοῖς ἔθος) (3). »

La musique était donc d'un usage général dans les temples, et, de toute nécessité, elle entrait dans l'éducation des prêtres et de leurs acolytes. Il est vrai que les figures à tête rasée qui jouent de divers instruments sur les bas-reliefs et dans les peintures de la plupart des monuments, indiquent des serviteurs religieux d'assez bas étage; toutefois ce serait une erreur de croire que les joueurs d'instruments et les chan-

(1) *Biblioth. histor.*, lib. I, 81.
(2) Rosellini, *Monumenti dell' Egitto e della Nubia; Monum. civili*, t. III, p. 17.
(3) *Geograph.*, lib. XVII, p. 801.

teurs ne se trouvassent que dans les derniers rangs de la caste sacerdotale, comme semble l'indiquer le vêtement des figures dont il s'agit, car les prêtres qui jouent de grandes harpes dans une salle des tombeaux de rois à Thèbes (1), appelés par Champollion et Rosellini *tombeau de Rhamsès IV*, ainsi que deux prêtres chanteurs publiés par le premier de ces savants (2), appartiennent à la classe la plus élevée de la caste des prêtres, comme le prouvent les robes dont ils sont vêtus. Un bas-relief qui est au musée de Leyde représente un prêtre de cette classe supérieure, qui brûle de l'encens devant une divinité, pendant que quatre musiciens sacerdotaux jouent de la harpe à sept cordes, du luth et de la flûte traversière. On voit ici le dessin de ce monument intéressant.

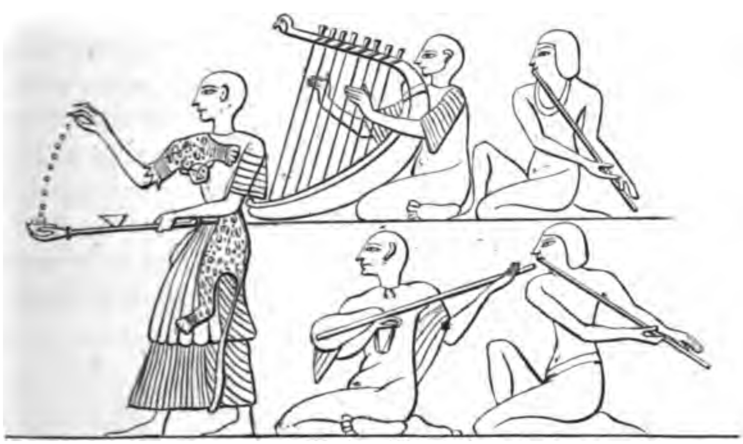


Fig. 54.

Nous trouvons un indice de la culture de la musique par les prêtres d'une condition élevée dans quelques tombeaux, où, parmi les titres de ceux qui y sont ensevelis, on lit le nom du personnage, suivi de CHANTRE DE...... (l'une ou l'autre divinité) (3). Cette fonction était donc assimilée aux autres dignités sacerdotales.

La connaissance de la musique n'était pas moins nécessaire à cer-

(1) Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. II. — Rosellini, *Monum. civ.* M. C., pl. XCVII. — Fr. Caillaud, *Recherches sur les arts et métiers, les usages de la vie civile et domestique des anciens peuples de l'Égypte et de la Nubie*, pl. 45.

(2) Champollion, *Monum. de l'Égypte*, etc., t. II, pl. CXII.

(3) ϩⲱⲥ ⲛ (ghos n....). Rosellini, *Monum. civili*, t. III, p. 80.

taines personnes attachées au service des rois, et qui remplissaient à la cour l'office de chanteurs, ainsi que le démontrent les inscriptions suivantes trouvées dans les tombeaux :

..... CHANTEUR DU SEIGNEUR DU MONDE (1),
..... GRAND CHANTRE DU ROI (2).

Ces titres, réunis à d'autres, prouvent que les personnes auxquelles ils appartenaient étaient d'un haut rang.

On sait quelle était la vénération des Égyptiens pour les parents décédés, et les honneurs qu'ils rendaient à leur mémoire. Des cérémonies funèbres et domestiques suivaient immédiatement la mort d'un membre de chaque famille : un cantique, dont il sera parlé plus loin, était chanté en chœur, et les funérailles se célébraient avec pompe. Les peintures des tombeaux font voir que les femmes prenaient part à ces cérémonies, en chantant des cantiques et des lamentations, en jouant de divers instruments, et même en exprimant leurs sentiments de tristesse par des danses caractéristiques. Les hypogées de *Karnak* (Thèbes), qui sont de la plus haute antiquité, renferment plusieurs tableaux de ce genre, lesquels offrent beaucoup d'intérêt. Parmi ces peintures, je choisis celle qui suit et qui représente un joueur de harpe à sept cordes accompagnant un chœur de chanteurs aveugles.

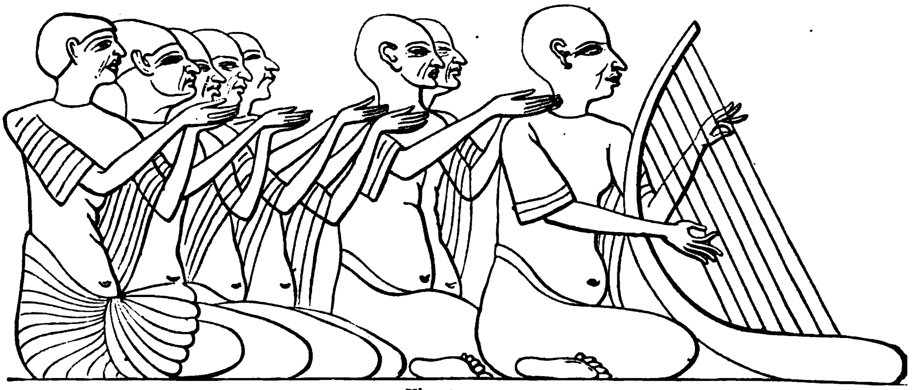


Fig. 55.

(1) ϩⲱⲥ ⲛ̄ ⲛⲏⲃ ⲧⲟ (Ghos ñ nèb to). Rosellini, ouvrage cité, t. III, p. 86.

(2) ϩⲱⲥ ⲛⲁⲁ ⲛ̄ ⲥⲟⲩⲧ ⲛ̄ (Ghos naa ñ soyt ñ). *Ibid.*

Ce tableau se trouve à Gizeh, dans le tombeau d'Imaï, lequel appartient à l'époque d'un roi qui précéda les quinze dernières dynasties (vraisemblablement *Apophis*, dont Joseph fut ministre, 2309-2249 avant J.-C.) (1).

On a retrouvé dans ces tombeaux des inscriptions en partie effacées, qui renferment les paroles de cantiques chantés dans ces circonstances. Parmi les lignes conservées de ces fragments, on trouve en écriture hiératique une phrase dont le sens est celui-ci : *Nous vous offrons nos vœux ardents dans ce bon jour* (2). Dans une autre ligne à demi effacée, on lit...... *le terme de votre transmigration.* Enfin, dans une troisième ligne horizontale, qui est entière, le sens des phrases répond à celui-ci : *A vous nos vœux sincères et permanents, pour que vous jouissiez de tous les autres biens.* Au-dessous de ces paroles des cantiques sont représentées trois femmes : l'une d'elles porte une tasse, deux fioles, et paraît chanter; les deux autres la suivent en jouant de la flûte double et de la harpe (3). Il résulte de ces faits que Diodore s'est exprimé en termes trop absolus quant à l'usage de la musique en Égypte.

L'assertion de cet écrivain est d'ailleurs combattue, dans ce qu'elle a de trop affirmatif, par le passage du deuxième livre des *Lois* de Platon, rapporté précédemment. Les règles immuables dont il est question dans ce passage, pour mettre obstacle, chez les Égyptiens, à toute innovation dans les arts plastiques et dans la musique, sont une preuve que celle-ci n'était pas dédaignée par les législateurs du pays. On ne songe pas à régler le principe et les formes de ce qui serait considéré, non-seulement comme inutile, mais comme nuisible. Ce que Diodore a voulu dire, et ce qui ne peut être l'objet d'un doute pour quiconque a étudié les mœurs des peuples orientaux, c'est qu'à l'exception de la caste sacerdotale, obligée de cultiver la musique, pour l'usage des cérémonies religieuses, de quelques personnes attachées au service des rois, enfin des classes inférieures de la population, qui y trouvaient un moyen d'existence, les

---

(1) Rosellini, *Monum. civili*, pl. XCIV, fig. 2. Il place le règne de ce Pharaon vers 2150. J'ai cru devoir préférer l'époque déterminée par M. Lesueur dans sa *Chronologie des rois d'Égypte*, p. 323.

(2) Ces mots, *un bon jour*, c'est-à-dire *un jour de bon augure*, paraissent avoir été traditionnels, car on les trouve dans plusieurs autres inscriptions sépulcrales.

(3) Rosellini, ouvrage cité, t. III, p. 69, 70.

autres castes égyptiennes dédaignaient de s'y adonner. Ce dédain pour la culture de la musique, dans les classes élevées et moyennes, a existé de tout temps et se retrouve encore aujourd'hui chez la plupart des peuples orientaux. Dans les mœurs voluptueuses de ces contrées, les jouissances sensuelles sont recherchées; à ce point de vue, la danse, le chant, les sons des instruments, ont eu de tout temps beaucoup d'attrait pour les despotes de tout étage qui les gouvernent et les tyrannisent, pour les riches, et pour tous ceux qui jouissent d'une certaine aisance; mais en général la musique et la danse sont abandonnées aux esclaves qui peuplent les harems, et aux gens du peuple qui en font leur profession. Quelques poëtes persans et arabes ont fait exception à ces traditions sociales, en chantant leurs poésies et s'accompagnant d'un instrument, et dans les temps anciens, David, roi et prophète chez les Hébreux, joua de la harpe, chanta et dansa devant l'arche d'alliance; mais, avant d'être sacré par Samuel, il avait été pâtre : plus tard, sa femme lui reprocha d'avoir compromis sa dignité en faisant ces choses devant son peuple. Si la musique n'est pas devenue un art chez les peuples sémitiques; si elle y est encore ce qu'elle fut il y a plusieurs milliers d'années; si, enfin, elle n'y est qu'une simple récréation populaire et sensuelle, la cause en est dans ce dédain des grands et des riches pour ce qui n'est pas la puissance, les voluptés, le luxe et le bien-être. Pour s'élever à la dignité d'art et de science, la musique doit être quelque chose de plus qu'une jouissance des sens.

Dans l'organisation sociale des Égyptiens, la profession de musicien n'était exercée que par des individus de la dernière classe du peuple; elle était reléguée parmi les plus viles. Les joueurs d'instruments et les chanteurs ne pouvaient changer de condition : les enfants y devaient succéder à leurs pères. Non-seulement ils ne pouvaient être appelés aux fonctions publiques les plus humbles, mais ils étaient déclarés incapables de faire autre chose que leur métier (1). Au surplus, il en était ainsi

---

(1) Il est assez singulier qu'en opposition à ces faits, rapportés par Hérodote et Diodore, Villoteau, égaré par l'érudition aventureuse de Jablonski, ait écrit le passage suivant : «... Ce qui, « sans doute, semblera singulier aujourd'hui, et ne le paraissait sûrement pas alors, c'est que « la ville où se fixa la première colonie d'Égyptiens en Grèce se soit honorée du nom d'*Argos*, « qui, en égyptien, s'écrit ερχια, se prononce *erdjô*, et signifie *musicien;* c'est qu'on ait distingué « par le nom d'*Eumolpe*, qui signifie *agréable chanteur*, le héros égyptien qui vint disputer le « trône d'Athènes à Erechtée, qui institua dans ce pays une classe sacerdotale à l'instar de celle

de toutes les classes d'artisans (1). Parmi les gens du peuple à qui la profession de musicien était abandonnée, il y eut sans doute, comme il y a eu partout et en tout temps, des organisations d'élite qui acquéraient plus d'habileté que d'autres, car cette loi d'exception est universelle. Ces musiciens, doués par la nature, ou qui, par des exercices persévérants, avaient acquis une sorte de talent relativement supérieur, étaient appelés de préférence chez les personnes riches ou aisées, pour les divertissements et pour les funérailles; les autres étaient abandonnés aux plaisirs des artisans et de la populace. Il est à peu près certain qu'ils recevaient tous le même genre d'instruction, lequel consistait dans la tradition et la routine; car ce mode d'enseignement populaire a toujours été celui de l'Orient pour la musique.

Ce n'est pas à dire pourtant qu'il n'y ait pas eu de système musical écrit en Égypte, et que des livres de théorie ou de didactique sur la musique n'aient pas été composés par des savants du pays. Dans toute l'Arabie, il n'y a jamais eu qu'un enseignement pratique et traditionnel pour le chant ainsi que pour le jeu des instruments; cependant il existe un grand nombre de traités de musique en langue arabe, et même une variété de systèmes qui ne sont pas dépourvus d'intérêt; il en est de même dans la Perse, et chez les habitants de l'Inde dans une haute antiquité.

On ne peut faire que des conjectures sur le chant qui fut en usage, chez les Égyptiens, dans les cérémonies religieuses, sur son caractère, son exécution et sur les instruments dont il était accompagné. Qu'il y eût

---

« des hiérophantes égyptiens, et dans laquelle ses descendants, sous le nom d'*Eumolpides*, con-
« servèrent le droit exclusif d'être admis. Il semblerait par là que ce qui distinguait éminemment
« les Égyptiens était surtout le haut degré de perfection auquel ils étaient parvenus en musique
« et particulièrement dans le chant, et qu'on ne connaissait point de titre qui fût plus hono-
« rable que celui de musicien ou de chanteur. » (Ouvrage cité, p. 14.)

Que veut dire l'écrivain? Eumolpe est un personnage moitié mythologique, moitié historique, né en Thrace d'une fille de Borée et d'Orithye, nommée *Chioné*, ou la neige personnifiée (χιών), qui, séduite par Posidon (Neptune), lui donna le jour. Honteuse de sa faute, elle jeta l'enfant dans la mer; Neptune le recueillit et le porta en Éthiopie, où il le confia à la nymphe Benthésicyme qu'il avait eue d'Amphitrite. Arrivé à l'âge d'homme, Eumolpe retourna en Thrace et y devint le successeur du roi Thégyre. Appelé au secours des Éleusiniens, pressés par les forces des Athéniens commandés par Érecthée, il vainquit ce prince. Par le traité de paix qui survint entre eux, Érechtée conserva le pouvoir à Athènes, et Eumolpe eut le triple titre de chantre-prêtre-roi à Éleusis. Que viennent faire les Égyptiens dans tout cela?

(1) Diodore, *Biblioth. hist.*, lib. I, 74.

des chants religieux en Égypte et que les prêtres en eussent le dépôt ou la tradition, cela n'est pas douteux, car il en a été ainsi de tous les peuples civilisés, dans l'antiquité comme dans les temps modernes. Clément d'Alexandrie parle d'un livre d'hymnes qui passait pour avoir été composé par Hermès, et qui existait encore de son temps (1). Il suffit d'ailleurs de l'autorité de Platon et de Strabon pour avoir la certitude de l'existence de ces chants antiques, puisque le philosophe nous apprend qu'il n'était pas permis d'y rien innover ni d'en composer de nouveaux (2), et que le géographe dit qu'on ne chantait pas dans le temple d'Osiris comme on le faisait pour les autres dieux (3). On a objecté, contre l'existence de ces chants liturgiques, un passage d'Hérodote (4), dans lequel il serait dit que les Égyptiens n'avaient qu'un seul cantique, ou plutôt une lamentation sur la mort de *Manéros* (5); mais cette difficulté n'existe que par une interprétation inexacte du texte de l'historien. Voici le passage : « Satisfaits des canti-
« ques qu'ils tenaient de leurs pères, ils (les Égyptiens) n'y en ajoutent
« pas d'autres. Il en est qui méritent des éloges, particulièrement celui
« qui se chante dans la Phénicie, dans la Cypre et ailleurs : ses
« noms varient chez les différents peuples. On avoue en général qu'il
« est semblable à celui que les Grecs appellent *Linus*, et qu'ils chan-
« tent habituellement. Parmi les choses qui m'étonnent en Égypte,
« je ne puis comprendre où les Égyptiens ont pris ce cantique de
« Linus; je crois qu'ils l'ont toujours chanté : il s'appelle *Manéros* en
« égyptien. Ils disent que Manéros était fils unique de leur premier
« roi; qu'ayant été enlevé avant la puberté, ils chantèrent en son
« honneur cette lamentation, *laquelle fut le premier et le seul cantique*
« *qu'ils eurent dans l'origine* (καὶ ἀοιδήν τε ταύτην πρώτην καὶ μούνην σφίσι
« γενέσθαι). » Il résulte donc de ce passage que, loin d'affirmer que les Égyptiens n'eurent pas d'autre cantique que celui de Manéros, Hérodote dit au contraire qu'ils en eurent plusieurs qui méritaient d'être loués, mais que celui de Manéros fut le premier et le seul qu'ils eurent d'abord. Quant à ce qu'il rapporte concernant l'identité de ce

(1) Stromates, lib. VI, p. 266.
(2) *Loc. cit.*
(3) *Loc. cit.*
(4) *Histor.*, lib. II, 79.
(5) Ad. de la Fage, *Histoire générale de la musique et de la danse* (inachevée), t. II, p. 27, 32, 33.

cantique avec celui de *Linus* ou *Linos* chez les Grecs, il y a dissentiment entre les auteurs anciens sur l'origine du nom de celui-ci. Hésychius (1) et Eustàthe (2) pensent qu'il avait été donné à ce chant parce que les cordes de l'instrument dont s'accompagnait celui qui le chantait étaient faites de lin; mais cela n'est pas admissible, car les Grecs avaient appris le cantique des premières colonies phéniciennes qui s'établirent dans leur pays, et les Phéniciens l'avaient emprunté à l'Égypte. Or le λίνον des Grecs était appelé בד *bad*, par les Phéniciens. Pausanias (3) dit que la perte de Linus, tué par Apollon, se fit sentir même chez les peuples barbares, et que les Égyptiens ont une chanson de Linus, à laquelle ils donnent, dans leur langue le nom de *manéros;* mais il est plus vraisemblable que ce nom de Linus est dérivé du phénicien לִנָה *linah*, ou הַלִנָה *hélinah*, avec l'article, qui signifie *complainte, lamentation :* les Grecs en ont fait *Linos*, en lui donnant la terminaison usitée dans leur langue. Plutarque parle aussi (4) d'une opinion répandue en Égypte, d'après laquelle *manéros* ne serait pas un nom d'homme, mais celui du cantique même; opinion vraisemblable, car *manar* ou *maner*, dans la langue égyptienne, signifie *souvenir*, *avertissement*. Un fait rapporté par Hérodote (5) justifie cette étymologie : « Aux festins qui se font chez les riches, dit-il, « on porte autour de la salle, après le repas, un cercueil avec une « figure si bien travaillée et si bien peinte, qu'elle représente parfaitement un mort : elle n'a qu'une coudée ou deux au plus. On la « montre à tous les convives tour à tour, en leur disant : *Jetez les* « *yeux sur cet homme; vous lui ressemblerez après votre mort. Buvez* « *donc maintenant et divertissez-vous.* » Suivant Plutarque (6), c'est le cantique même qui était l'avertissement, et de complainte qu'il était originairement, il devint, par cet usage, un chant joyeux (7).

On ne saurait rien concernant la nature de certains chants religieux des Égyptiens, sans un passage du *Traité de l'élocution* attribué

---

(1) Voce Λίνον.
(2) *In Iliad.*, XVIII, p. 122.
(3) Βοιωτικά, IX, 29, 7.
(4) *De Iside et Osiride*, XVIII.
(5) *Histor.*, lib, II, c. 78.
(6) *Loc. cit.*
(7) L'usage dont il s'agit s'était introduit à Rome, après la conquête de l'Égypte, ainsi qu'on le voit dans la satire de Pétrone (chapitre 34), où, vers la fin du festin de Trimalcion, on

à Démétrius de Phalère, orateur athénien, qui passa la dernière partie de sa vie en Égypte, sous le règne de Ptolémée Soter, et mourut vers l'an 282 avant J.-C. Soit que ce traité appartienne en effet à l'orateur distingué dont il porte le nom, soit que, suivant l'opinion de quelques critiques, un autre Démétrius, rhéteur alexandrin de la même époque, en soit l'auteur, ce passage est une révélation précieuse, parce que l'auteur, vivant en Égypte environ quarante ans après la mort d'Alexandre, parle de ce qu'il avait entendu et pouvait entendre chaque jour. Voici le passage : « En Égypte les prêtres ho-« norent aussi les Dieux en chantant des hymmes sur le son des sept « voyelles, qui, successivement entendues, tiennent lieu des flûtes « et des cithares à cause de l'harmonie qui est en elles (1). » Ce fait est confirmé par les monuments antiques de l'Égypte où l'on voit au-dessus de la tête des chanteurs sacerdotaux la feuille, signe hiéroglyphique des voyelles, soit isolées, soit accouplées et combinées par deux, trois, quatre, etc. (2). Quelle qu'ait pu être l'accentuation des voyelles, chez les anciens Égyptiens, elle aurait été insuffisante pour constituer un chant véritable, car l'accentuation ne constitue pas un son déterminé : or l'auteur grec nous apprend que les sons des voyelles tenaient lieu de ceux de la cithare et de la flûte. Nul doute donc : les voyelles tenaient lieu de paroles, et, par leur douceur, elles ajoutaient l'euphonie de l'accentuation à la mélodie musicale. Le chant liturgique des Coptes, particulièrement celui de l'*Alleluia*, nous en fournit un exemple remarquable et dissipe toute incertitude à cet égard. Seuls descendants des anciens Égyptiens, les

---

pose sur la table un squelette mécanique d'argent, pendant que l'amphitryon déclame ces vers, dont le sens est le même que l'allocution égyptienne :

> Heu! heu nos miseros! quam totus homuncio nil est!
> Quam fragilis tenero stamine vita cadit!
> Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
> Ergo vivamus, dum licet esse bene.

Ces idées avaient été recueillies par les Hébreux pendant leur long séjour en Égypte, car dans le *Livre de la Sagesse*, qui a été faussement attribué à Salomon, l'impie les exprime de cette manière :

Umbræ transitus est tempus nostrum, et non est reversio finis nostri.
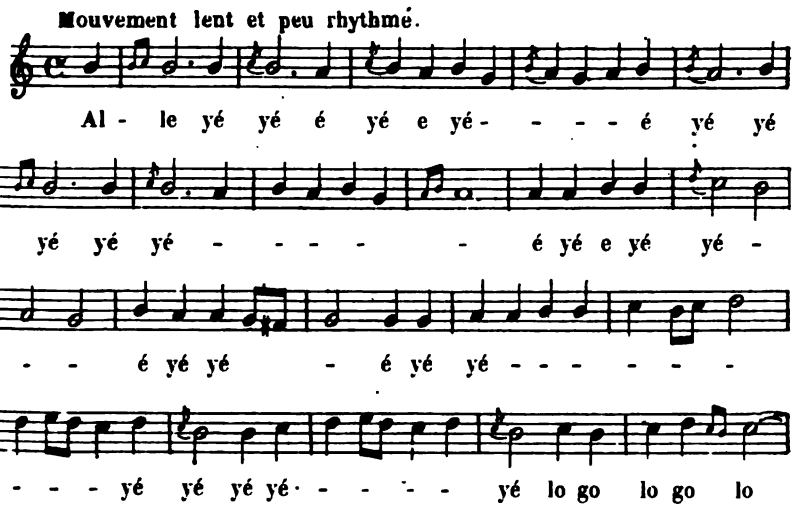
Venite ergo, et fruamur bonis, quæ sunt, et utamur creatura, tanquam in juventute celeriter.

Vino precioso et unguentis nos impleamus, et non prætereat nos flos temporis, c. II, 5, 6, 7.

(1) Ἐν Αἰγύπτῳ δὲ καὶ τοὺς θεοὺς ὑμνοῦσι διὰ τῶν ἑπτὰ φωνηέντων οἱ ἱερεῖς ἠχοῦντες αὐτά· καὶ ἀντὶ αὐλοῦ, καὶ ἀντὶ κιθάρας, τῶν γραμμάτων τούτων ὁ ἦχος ἀκούεται ὑπὲρ εὐφωνίας. § 71.
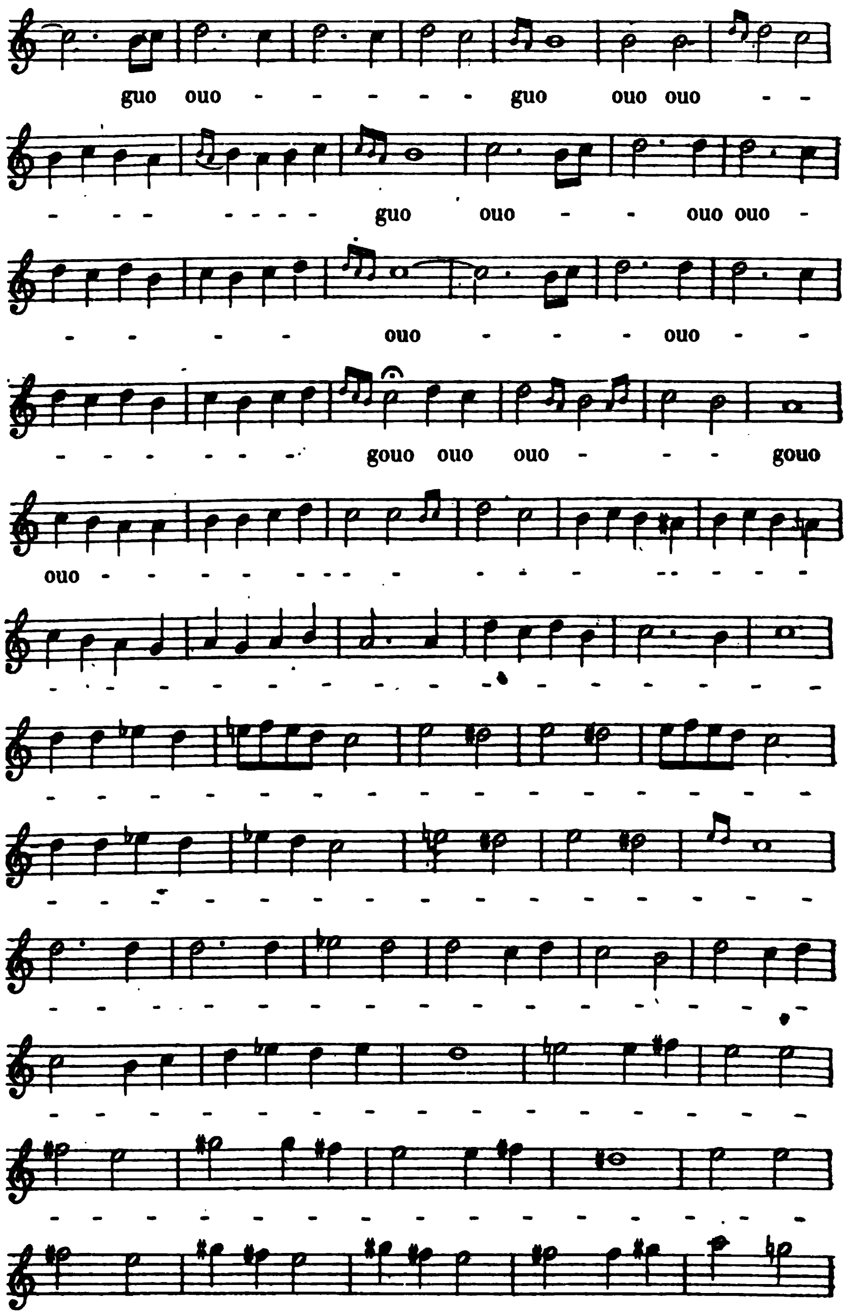
(2) Rosellini, ouvrage cité, tome III, p. 54.
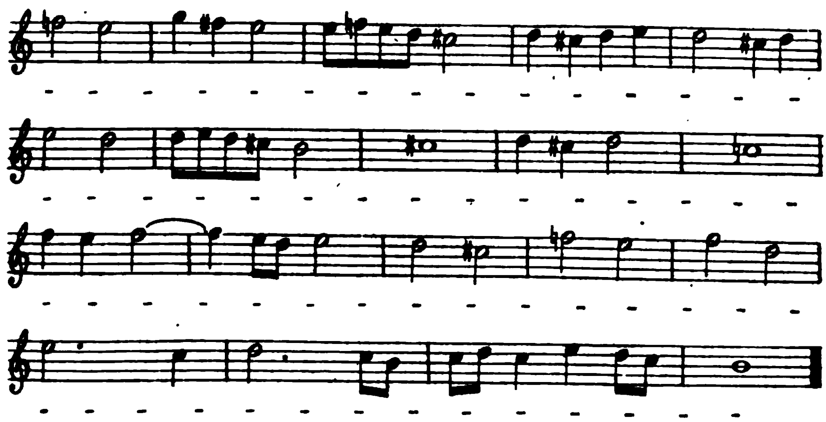
Coptes, Koptes ou Gobtes, habitent encore le même sol, et leur langue est encore la langue démotique du peuple de l'antiquité, sauf certaines modifications produites par le temps (1). Cette race dégénérée des Coptes s'éteint de jour en jour; le peu qui en reste aujourd'hui ne parle que l'arabe; mais la langue s'est conservée dans la liturgie, maintenant encore en usage comme elle le fut aux premiers siècles de la chrétienté. C'est cette même langue qui a conduit Champollion à refaire la grammaire de l'ancienne langue égyptienne, et lui a donné la clef de l'interprétation des hiéroglyphes; c'est le chant liturgique de ce même peuple qui nous fournit un exemple non équivoque du chant religieux de l'ancienne Égypte. Voici ce monument précieux recueilli par l'audition dans le pays et noté par un savant musicien (2).
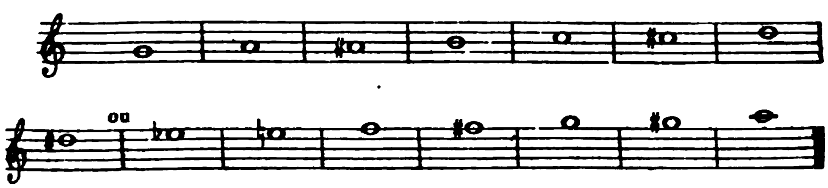


(1) Champollion ne partage pas cette opinion; il ne reconnaît, dit-il, chez les Coptes, ni la couleur, ni les traits du visage, ni les formes du corps des anciens Égyptiens (*Grammaire égyptienne, Discours d'ouverture du cours d'archéologie au Collége de France*, p. 19). Mais si les Coptes n'étaient pas les descendants de l'ancienne population de l'Égypte, d'où seraient-ils venus dans ce pays, et d'où vient qu'ils sont les seuls habitants de cette contrée qui en ont conservé la langue originelle? Nous ne ressemblons en rien aux peuples primitifs de la Bactriane, de la Perse et de l'Inde; cependant ils sont nos ancêtres. Les Coptes ont des rapports bien plus évidents avec les anciens Égyptiens, dont ils habitent le pays et parlent la langue.

(2) Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et description des recherches et observations faites sur la musique en ce pays.* Dans la *Description de l'Égypte* publiée par ordre du gouvernement français; *État moderne*, tome XIV de l'édition in-8°, p. 303 et suiv.


guo ouo - - - - - - guo ouo ouo - -
- - - - - - - guo ouo - - ouo ouo -
- - - - - ouo - - - ouo - -
- - - - - - - gouo ouo ouo - - - gouo
ouo - - - - - - - - - - - - - - - - -



Échelle des sons de ce chant.



« Si les chants des Gobtes étaient aussi agréables qu'ils sont mo-
« notones et ennuyeux, dit Villoteau (1), on pourrait les comparer à
« ces hymnes que les anciens prêtres chantaient en l'honneur d'Osi-
« ris (2), par les sept voyelles. De même que ces prêtres, les Gobtes
« aussi n'ont besoin que d'une seule voyelle pour chanter quelquefois
« pendant un quart d'heure, et il n'est pas rare de les voir prolonger
« pendant plus de vingt minutes leur chant sur le seul mot *alleluya*. »
Le savant musicien, en écrivant ces lignes, y a montré sa confiance illimitée dans la beauté de la musique de l'antiquité, particulièrement chez les Égyptiens, confiance qu'on retrouve partout dans ses écrits. Il n'a pu se persuader que ces chants, qui lui causaient tant d'ennui, fussent précisément les mêmes dont Platon a fait l'éloge et que lui-même admirait sans les connaître. Cependant il aurait pu se souvenir qu'entre l'époque où Démétrius de Phalère écrivait le pas-

(1) Ouvrage cité, t. XIV, p. 300 de l'édition, in-8°; Paris, 1826.

(2) Il y a une légère inadvertance dans ce passage : en l'écrivant, Villoteau ne s'est pas souvenu du paragraphe de la *Géographie* de Strabon, où il est dit qu'on ne chantait pas dans les cérémonies du culte d'Osiris, comme on le faisait pour les autres dieux.

sage cité précédemment et le premier concile d'Alexandrie (231), où déjà la liturgie des églises d'Orient était organisée, il y a à peine l'espace de 500 ans, ou plutôt qu'il n'y a pas d'intervalle pour l'introduction du chant du culte idolâtre dans le culte chrétien; car la dynastie des Lagides régna en Égypte jusqu'à l'an 28 avant J.-C. Soumis ensuite à la domination romaine, le peuple de cette même contrée ne fut troublé ni dans sa religion, ni dans ses usages, et cet état de choses se maintint jusqu'au triomphe de la foi catholique. Sous Constantin, devenu empereur en 306, le christianisme cessa d'être persécuté et ne fut agité que par les hérésies qui se produisirent en grand nombre dès les premiers temps. Chaque église eut sa liturgie musicale; le chant de l'Église grecque en Asie n'était pas celui du rite syriaque; celui-ci différait du chant des églises d'Afrique, et dans cette autre partie de l'ancien monde, le chant de l'église d'Alexandrie n'était pas semblable à celui de l'évêché de Carthage. Nous avons sur ce point l'autorité de saint Augustin. Saint Anastase, qui fut le plus ferme soutien de la foi dans l'Église grecque contre l'arianisme, avait même imaginé un système de chant qu'il mit en usage dans l'église d'Alexandrie, et qui consistait en une récitation accentuée plutôt qu'en un chant véritable; mais, après lui, il n'en resta rien, parce que la tradition orientale y était antipathique. Partout donc, ce fut le chant connu du peuple qui s'introduisit dans la liturgie chrétienne, ainsi qu'on le verra dans la suite. C'est ainsi que celui des Égyptiens païens devint le chant des chrétiens de l'Égypte. Il ne peut y avoir de doute sur leur identité.

Le chant religieux de l'Égypte ne s'exécutait pas seulement sur les sept voyelles et sans instrument, car il existe dans les temples des bas-reliefs qui représentent des musiciens sacerdotaux, lesquels chantent en chœur et sont accompagnés par la harpe ou par d'autres instruments; tel est celui qu'on voit à la figure n° 55.

Dans les bas-reliefs des monuments de l'Égypte et de l'Assyrie, les chanteurs se reconnaissent aux mouvements des mains qui se frappent l'une contre l'autre : ces mouvements avaient pour objet de marquer les temps; c'est ce qu'on voit ici. L'ensemble du bas-relief démontre que le cantique exécuté devant une idole quelconque n'appartient pas au chant vocalisé sur des voyelles, non-seulement parce qu'un instrument l'accompagne, mais aussi parce que la harpe n'a que sept cordes, et ne peut conséquemment fournir l'échelle chro-

matique dont est composé l'alléluia des Coptes rapporté précédemment. Pour produire toutes les intonations de ce chant, la harpe devrait avoir quatorze cordes. Il est donc évident que les chanteurs représentés dans ce bas-relief exécutent une mélodie renfermée dans des bornes plus étroites.

Il y a lieu de croire toutefois qu'il y eut dans la liturgie des prêtres égyptiens des chants plus solennels, dont les intonations étaient plus variées et plus ornées; car il existe dans un temple de la haute Égypte une peinture qui représente trois musiciens sacerdotaux, dont un chantre, un harpiste jouant d'une harpe montée de vingt cordes, et un joueur de guitare ou de luth. La harpe est d'une remarquable beauté, ainsi qu'on le voit ici (1) :

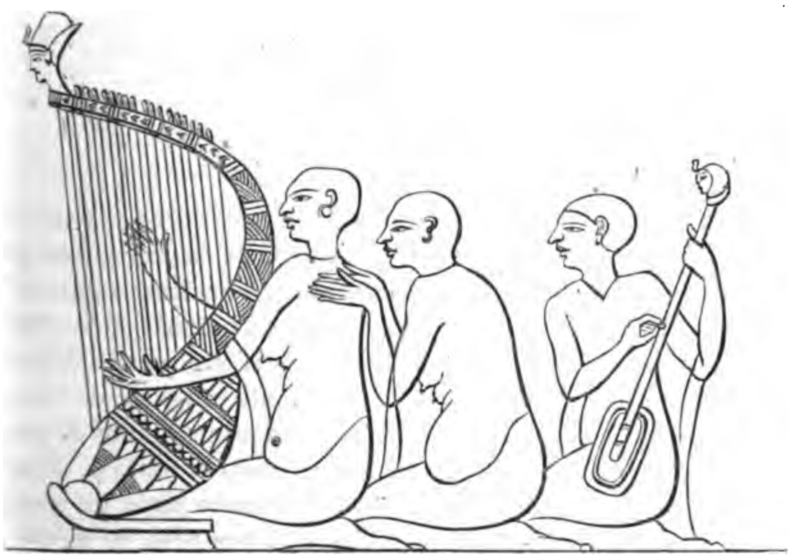


Fig. 56.

Rien n'est parvenu jusqu'à nous dont on puisse tirer quelque indication concernant la nature de ces chants exécutés simultanément par les voix et par les instruments : on ne peut suppléer à l'absence de documents certains que par des conjectures. Pour se hasarder avec quelque sécurité dans ce champ de l'hypothèse , il faut considérer les rapports fréquents de l'Égypte avec l'Abyssinie et la Nubie dans

(1) Wilkinson, *The manners and customs of the ancient Egyptians*, t. II, p. 270.

la plus haute antiquité, berceau vraisemblable de la population égyptienne primitive, laquelle fut ensuite modifiée par les immigrations des races arienne et sémitique. Il faut se souvenir aussi de la domination d'une dynastie éthiopienne (la XXV[e]) qui, pendant quarante ans, régna à Memphis, dans le huitième siècle avant l'ère chrétienne. Enfin, il faut savoir que la harpe, encore en usage aujourd'hui dans l'Éthiopie, est exactement semblable aux instruments de même espèce figurés sur les monuments antiques de l'Égypte, et que, comme la plupart de ceux-ci, elle est montée de huit cordes, ainsi qu'on le voit dans cette figure (1) :
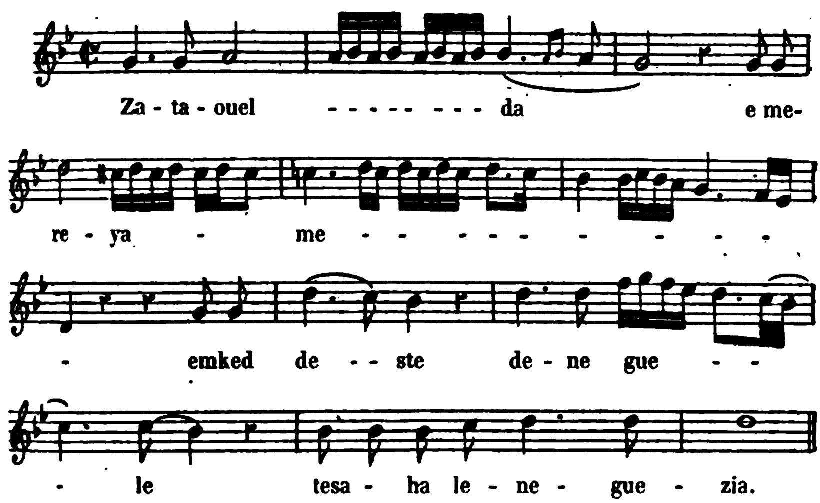


Fig. 57.

De plus, il est remarquable que les prêtres chrétiens de l'Abyssinie ont des danses religieuses et des battements de mains pendant qu'ils chantent (2), comme cela se pratiquait chez les anciens peuples de l'Orient, particulièrement chez les Égyptiens. En présence de ces faits et de ces considérations historiques, il est peut-être permis de penser que des analogies existaient entre les chants religieux de l'Égypte et ceux de l'Abyssinie. Comme partout, les chants connus du peuple ont certainement passé chez les Abyssins dans la liturgie, lorsque, vers 340, le christianisme s'est introduit dans ce pays. Un exemple choisi parmi ces chants pourra indiquer, à peu près, ce qu'était le chant ordinaire du culte égyptien. Celui qu'on voit ci-après se chante, dans les couvents et les églises de l'Abyssinie, les jours de jeûne, au temps du carême, les veilles de fêtes, et dans les cérémonies funèbres. Les paroles sont dans un des nombreux dialectes de l'Éthiopie, appelé *amara*, ou *amhara*, avec l'aspiration (3).

(1) *Les sources du Nil. Journal de voyage du capitaine John Hanning Speke, traduit de l'anglais par M. Forgues*; Paris, 1864, planche en regard de la page 188.
(2) Villoteau, ouvrage cité; E. M., tome 14, page 282 de l'édition in-8°.
(3) *Ibid.*, t. 14, p. 296.

Chant abyssinien, dans le ton Ezel.



Divers témoignages de l'antiquité prouvent que la musique était employée chez les Égyptiens dans une multitude de circonstances de la vie civile et dans les solennités publiques. Dans les cérémonies funèbres, qui eurent toujours une grande importance en Égypte, la musique était exclusivement vocale, sauf l'accompagnement d'un tambour particulier. Au décès d'un roi, chaque ville réunissait un nombre considérable de chanteurs des deux sexes, qui, deux fois chaque jour, parcouraient les rues, chantant les louanges du prince et des complaintes sur sa mort. Ces chants se renouvelaient pendant soixante-douze jours : dans cet intervalle, les temples étaient fermés, les sacrifices cessaient; aucune fête n'était célébrée (1). De même, après la mort d'un personnage considérable, les femmes de sa maison, les cheveux épars, auxquelles se joignaient ses serviteurs, parcouraient la ville, couverts de cendres, portant des rameaux verts et chantant des complaintes aux sons de tambours d'une forme carrée appelés *darabouka*. Ces manifestations se prolongeaient jusqu'à ce que le corps eût été déposé dans le tombeau (2). Wilkinson a publié la représentation d'un de ces cortéges funèbres,

(1) Diodore, *Biblioth. histor.*, I, 72.
(2) Hérodote, *Histor.*, lib. II, 85. — Diodore, I, 91.

d'après la peinture d'un tombeau de Thèbes (1), dont on voit ici le dessin :



Fig. 58.

Le même usage subsiste encore parmi les Coptes et chez les Arabes de toute condition qui habitent en Égypte : les uns et les autres ont conservé la pratique des lamentations et de l'accompagnement de tambours (2).

Il y avait en Égypte un grand nombre de fêtes publiques où la musique était en usage. Parmi ces fêtes, les principales, suivant Hérodote (3), étaient celles qui se célébrait à Bubastis en l'honneur de la déesse de ce nom, c'est-à-dire la Diane égyptienne, et la fête d'Isis, à Busiris. Le père de l'histoire porte à sept cent mille personnes, non compris les enfants, celles qui se rendaient à cette fête, dans une immense quantité de bateaux descendant le Nil. Pendant la navigation, quelques femmes jouaient des castagnettes, et plusieurs hommes faisaient entendre la flûte traversière et la double flûte, tandis que la foule des deux sexes chantait en battant des mains. Arrivé à Bubastis, on y célébrait la fête de la déesse, en immolant un grand nombre de victimes, et l'on faisait une énorme consommation de vin.

Le chant et le son des instruments étaient aussi en usage dans les pompes triomphales, après une victoire, et dans d'autres solennités, dont la principale était la fête du Nil, au printemps. Il y avait pour ces circonstances des chants d'un caractère particulier.

(1) *The manners and customs of the ancient Egyptians*, t. II, p. 240.
(2) Clot-Bey, *Aperçu général sur l'Égypte*, t. II, p. 138 et 147.
(3) *Histor.*, lib. II, 69, 70.

A la fête pompeuse donnée par Ptolémée Soter II, ou Philométor, à Alexandrie, vers l'an 86 avant J.-C., il y eut un chœur de six cents hommes, au nombre desquels étaient trois cents joueurs de cithare (1), plus un autre chœur de six cents satyres qui chantaient des chansons bachiques au son des flûtes. Enfin la musique avait son usage déterminé dans les habitudes de la vie privée, telles que la danse, les banquets et les assemblées. Le peuple n'y trouvait pas moins d'attrait; la musique le consolait dans ses souffrances, le soutenait dans ses fatigues, et même le soutenait dans ses travaux, en réglant ses mouvements par la mesure et le rhythme. C'est ainsi que les puiseurs d'eau et les bateliers du Nil ont conservé des chants traditionnels, qu'un observateur intelligent et consciencieux (2) n'hésite pas à faire remonter à l'antiquité : « Par ce moyen (le chant « rhythmé), dit-il, ils règlent si bien tous leurs mouvements dans « les travaux les plus pénibles qui demandent un concours d'efforts « réunis, que deux hommes, parmi eux, réussissent souvent à faire « avec une facilité étonnante ce qui ne pourrait être exécuté sans « beaucoup de peine par quatre d'une autre nation où l'on ne sait « point concerter les efforts avec la même précision. Soit qu'ils por- « tent des fardeaux, ou qu'ils fassent d'autres ouvrages pénibles pour « lesquels ils sont obligés de se réunir plusieurs, et qui exigent autant « d'adresse et d'accord que de force dans les mouvements, ils ne « manquent jamais de chanter ensemble ou alternativement, en ca- « dence, pour que chacun d'eux agisse en même temps, unifor- « mément, et prête à propos son secours aux autres. » Lorsqu'on examine les immenses travaux accomplis par les anciens Égyptiens, et les masses énormes qu'ils ont extraites des carrières, détachées des rochers et transportées au loin, alors que la science de la physique et de la mécanique n'avait pas atteint les développements qu'elle a aujourd'hui, il y a lieu de penser que la puissance des chants rhythmiques, agissant sur de nombreux esclaves, a eu une grande part dans la réalisation de ces merveilles de patience et de volonté. Ces chants traditionnels, conservés de siècle en siècle, ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de la musique dans l'Égypte ancienne; on en a choisi quelques-uns des plus caractéristiques pour les placer ici :
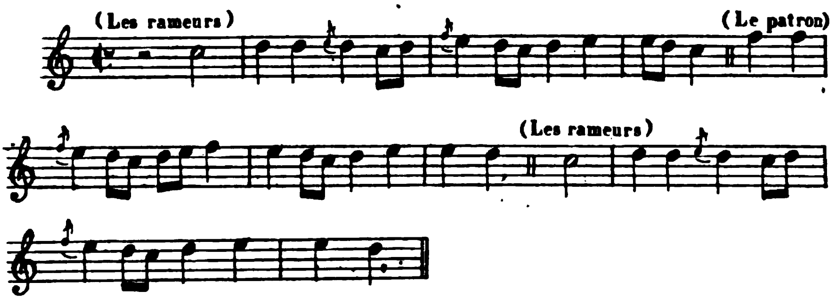
---

(1) Callixène de Rhodes, *Hist. d'Alexandrie*, livre 4e, dans Athénée, *Deipnosoph.*, lib. V, c. 8.

(2) Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, t. 14, p. 237 de l'édition in-8°.

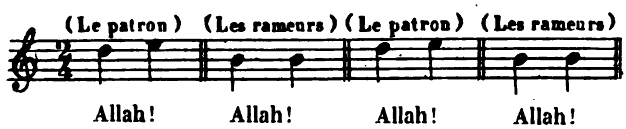
Chant des bateliers du Nil.

Lorsqu'ils emploient les rames, pour avancer dans la direction du fleuve (1).
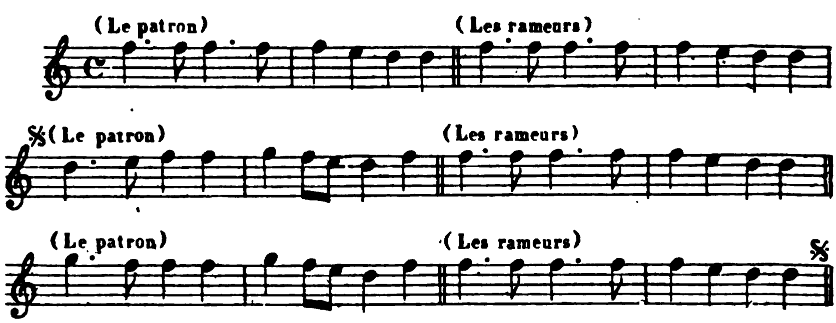


Le chant continue ainsi.

Lorsqu'il y a danger de s'engraver et qu'on cherche à l'éviter.
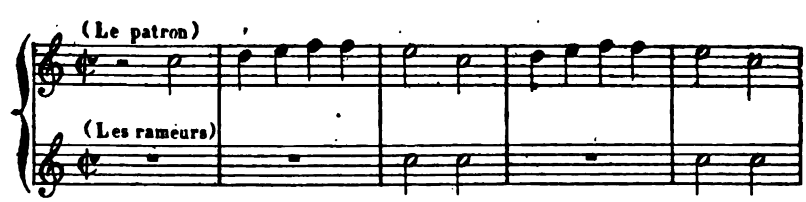


On continue.
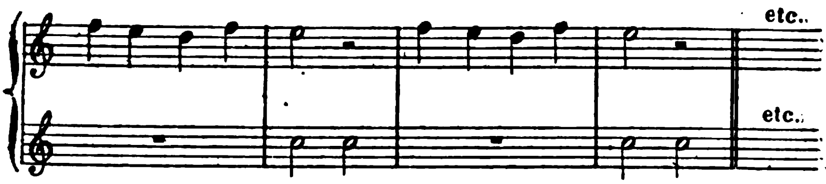
Quand l'écueil est passé.
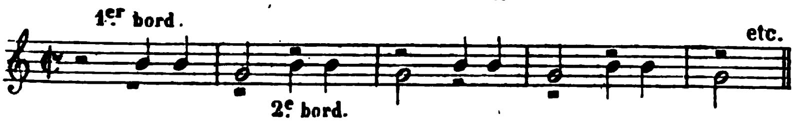


Autre.



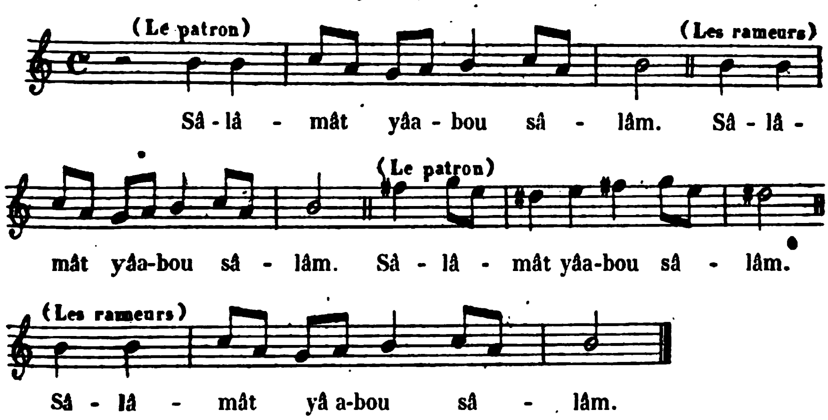
(1) Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte.*



Pour virer de bord.
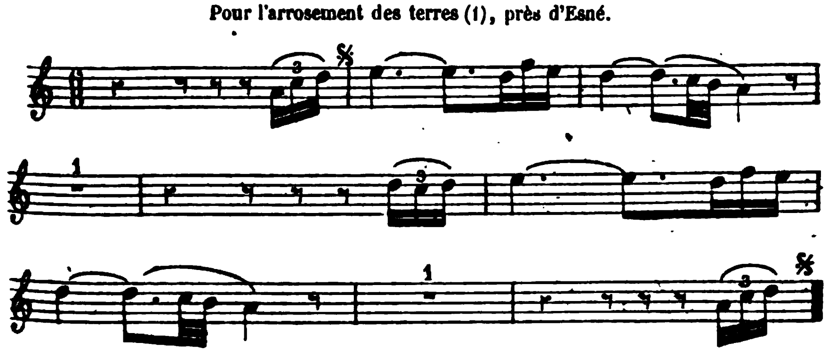


En faisant route.



On continue.
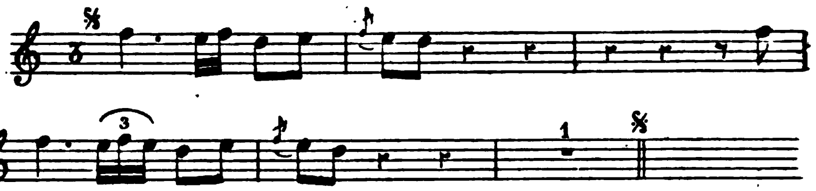
Chant des puiseurs d'eau,

Pour l'arrosement des terres (1), près d'Esné.
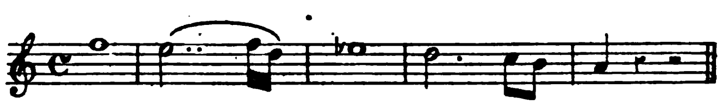


(1) Dans les intervalles où ils se taisent, ils descendent le seau ou panier dans lequel ils puisent l'eau ; ils chantent pendant qu'ils le remontent.

Chant des puiseurs d'eau près de Louqsor.



Chant des puiseurs d'eau de Louqsor,

Appelant pour être relevés.



Que ces chants soient identiquement semblables à ceux qui furent en usage dans l'antique Égypte pour les mêmes travaux, c'est ce qu'on ne peut affirmer ; mais il est certain que dans les temps les plus reculés de la civilisation égyptienne, la navigation sur le Nil fut une nécessité tout aussi bien que le puisage de l'eau pour l'arrosement des terres dans un pays où il ne pleut jamais et dans lequel le débordement du fleuve ne féconde qu'une partie du sol. Or, les mêmes travaux ont rendu nécessaire, dans l'antiquité, le secours du chant rhythmique, pour diminuer la fatigue, comme il l'est aujourd'hui. Il n'y a pas de cause connue qui puisse faire supposer que le peuple égyptien ait laissé tomber dans l'oubli ces chants qui se transmettaient de génération en génération dans une classe infime. La musique, parvenue à l'état d'art, se modifie et se transforme ; mais non le chant populaire. La plupart des nations ont des chants de cette espèce dont il est impossible de déterminer l'origine, et dont la tradition remonte aux temps les plus anciens : on peut citer, par exemple, les Arabes, les Irlandais, les Gallois, les Flamands et beaucoup d'autres.

A l'égard de l'usage de la musique chez les classes élevées de la population égyptienne, il n'est pas douteux, car les monuments nous en offrent des exemples : ainsi l'on voit des joueurs d'instruments pendant les repas, à la toilette des femmes, et au lieu de la chanson de la nourrice pour amuser les enfants, conservée depuis l'anti-

quité grecque jusqu'à nos jours, une peinture égyptienne (1), dont le dessin est reproduit ici, nous montre une chanteuse accompagnée d'une joueuse de harpe près d'une femme qui allaite son enfant (fig. 59).

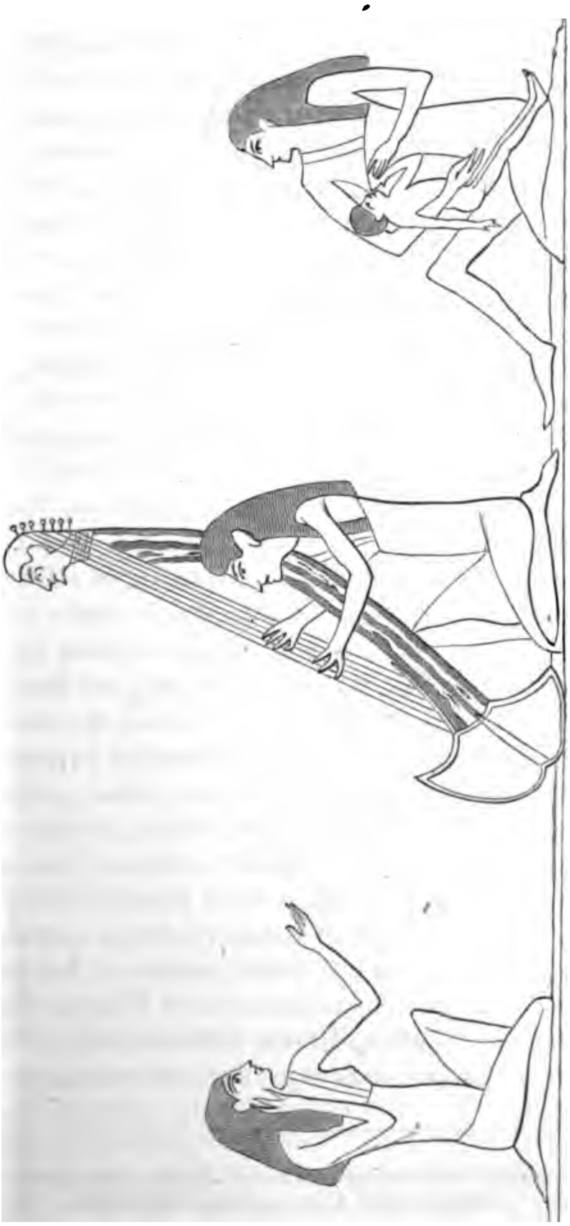


Fig. 59.

La flûte était employée pour les noces dans l'antique Égypte, comme elle l'est encore aujourd'hui (2), et l'opération de la circoncision, qui, dans ce pays, remonte à la plus haute antiquité, se faisait alors au son de cet instrument, comme à l'époque actuelle (3).

Il n'est pas douteux que les Égyptiens des temps les plus anciens ont eu des chansons mondaines; car on voit des chanteurs ac-

(1) Rosellini, *I Monumenti dell' Egitto; Monum. civili*, t. III, p. 83. Cette peinture appartient aux temps les plus anciens.

(2) Clot-Bey, ouvrage cité, t. II, p. 42.

(3) *Idem*, t. II, p. 37.

compagnés de harpes ou d'instruments à manche et à cordes pincées, pendant divers usages civils, dans des peintures de tombeaux récemment découverts, auxquels on attribue une antiquité de six ou sept mille ans. Villoteau pense que plusieurs chansons grecques étaient d'origine égyptienne (1), ce qui est assez vraisemblable. Aucune de ces mélodies n'est parvenue jusqu'à nous. Les chansons égyptiennes furent aussi introduites à Rome, ainsi qu'on le voit dans ce passage d'une épigramme de Martial : « Un homme du bon ton est celui qui « arrange avec art les boucles de sa chevelure, qui sent toujours le « baume, toujours le cinnamome, qui fredonne les chansons égyp« tiennes et gaditanes (2), etc. » Ces chansons égyptiennes étaient alors aussi libres et licencieuses que les danses espagnoles ou gaditanes (de Gadès ou Cadix) étaient voluptueuses. Il y a loin de là à la sévérité des mœurs de l'Égypte, si vantée par Platon, et à ces chants si bien réglés par les lois (3); mais il faut remarquer qu'entre l'époque où Platon visita l'Égypte (4) et celle où Martial vivait à Rome (5) il y a un intervalle de plus de quatre cent cinquante ans, et que, dans cet espace de temps, la domination de la trente et unième dynastie (persane), la conquête du pays par Alexandre, la longue décadence sous les Ptolémées, et la dissolution romaine, avaient complété la démoralisation de la population égyptienne. Les chanteurs des bords du Nil qui se rendaient à Rome, ou qu'on y faisait venir, sous les règnes de Néron, Galba, Othon, Vitellius et Vespasien, étaient d'une classe abjecte et méprisée, comme il y en eut toujours dans les pays de grande civilisation. Ils ne connaissaient que trop la dépravation de leurs maîtres, et savaient qu'ils ne pouvaient mieux satisfaire leurs goûts que par des chants obscènes et des danses lascives. Dans l'époque qui précéda immédiatement l'introduction du christianisme en Égypte, les Alexandrins se distinguèrent par leur habileté relative dans la musique, dans le jeu des instruments, et surtout par le mérite

---

(1) *Mémoire sur la musique de l'antique Égypte*, t. III, p. 33 de la première édition.

(2) Bellus homo est, flexos qui digerit ordine crines ;
Balsama qui semper, cinnama semper olet ;
Cantica qui Nili, qui Gaditana susurrat.
Epigramm., lib. III, 63.

(3) Platon, *Les lois*, liv. II.

(4) Vers l'an 393 avant J.-C., sous le règne d'Anchorys, deuxième roi de la vingt-neuvième dynastie.

(5) 60-90 de l'ère chrétienne

de leurs chansons, qui eurent de la célébrité et jouirent d'une brillante renommée, non-seulement dans l'Orient, mais en Europe (1). Toutefois on ne peut considérer ces chants comme un produit de l'Égypte, car leurs auteurs étaient Grecs.

Chez les Égyptiens, la musique de danse consistait en chansons accompagnées par les battements de mains du chanteur pour marquer la mesure et le rhythme. Une joueuse de castagnettes joignait à ces mouvements rhythmiques la cadence de ses petits instruments, et l'on y ajoutait parfois le bruit d'espèces de crotales composées de tiges courbes d'airain, surmontées de têtes du même métal, qu'on frappait l'une contre l'autre. Le dessin suivant d'après une peinture antique de Thèbes offre l'exemple d'une danse exécutée au son d'une musique semblable (2) :

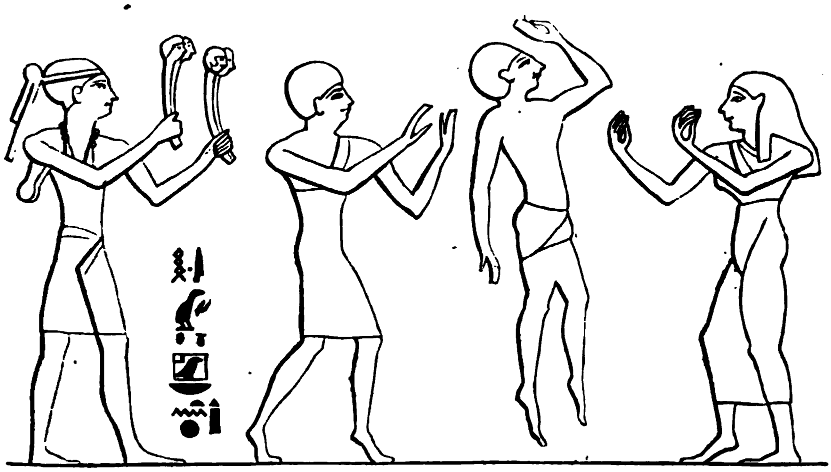


Fig. 60.

Quelquefois le tambour (de basque) marquait aussi la mesure de la danse.

Sous les règnes de la dynastie des Ptolémées, la corruption progressive des mœurs donna naissance aux danses voluptueuses, exécutées par des femmes avec un cynisme de libertinage révoltant. L'usage de ces danses s'est conservé en Égypte, jusqu'à ce jour, chez des femmes de la dernière classe du peuple auxquelles on donne le nom de

(1) Clément d'Alexandrie, *Pædag.*, lib. II, c. 4.
(2) Wilkinson, ouvrage cité, t. II, p. 257.

ghaouâzy. Elles les exécutent dans les lieux les plus fréquentés, sur les places publiques et dans les maisons où elles sont appelées. « Il est im- « possible, dit Villoteau, de décrire cette sorte de danse dans notre « langue : elle est telle qu'on ne peut rien imaginer de plus obscène « que les mouvements dont elle se compose (1). » Il y a lieu de croire que ces danses étaient d'origine phénicienne, car elles étaient pratiquées aussi dans l'antiquité par les jeunes filles de Gadès ou Cadix, dont la population primitive fut une colonie de Phéniciens. Ces danseuses gaditanes furent célèbres à Rome par les effets qu'elles produisaient. Juvénal, Horace et Martial en ont laissé des descriptions où la poésie atteint le plus haut degré d'énergie. Ce dernier a poussé le cynisme de l'expression, aussi loin que possible dans un distique audacieux (2). Les ghaouâzy qui se livrent à cette danse se servent de castagnettes d'une espèce particulière, dont Villoteau fait cette description : « Ce « qu'on aura peut-être de la peine à croire, c'est l'énergie que prête à « l'expression de cette danse le rhythme du bruit des instruments « à percussion : il en caractérise tous les mouvements d'une manière « à n'en laisser rien de douteux. Rien n'est plus voluptueux que le « cliquetis argentin, et j'oserai dire le son aqueux des castagnettes « d'airain que les danseuses ont dans chaque main. Cet instrument « a la forme de très-petites cymbales d'un diamètre de quarante-huit « millimètres, et est épais à peu près d'un millimètre vers les bords. « Une petite boucle en cordonnet, que l'on fait passer au travers d'un « trou qui est au centre de la partie bombée de cet instrument, où elle « est arrêtée en dedans par un nœud, sert aux danseuses à introduire « leur doigt pour tenir ces castagnettes sans en gêner le mouvement. « Elles en ont une paire dans chaque main, c'est-à-dire une casta- « gnette au pouce et l'autre au grand doigt, tant de la main droite « que de la main gauche ; de cette manière elles les frappent l'une « contre l'autre, tantôt successivement, tantôt toutes à la fois, suivant « l'effet qu'elles veulent produire. Le son est d'autant plus éclatant « qu'elles les frappent davantage l'une sur les bords de l'autre ; il

(1) *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, dans la *Description de l'Égypte*, t. 14, p. 171, de l'édition in-8°.

(2) *Puella gaditana.*

Tam tremulum crissat, tam blandum prurit, ut ipsum
Masturbatorem fecerit Hippolytum.

Epigramm., lib. XIV, 203.

« l'est moins en raison de ce qu'elles les avancent davantage l'une sur « l'autre, et il est presque étouffé et sans éclat quand elles les frap- « pent d'aplomb, de manière que l'une couvre exactement l'autre. « C'est par le choix et l'usage que les danseuses savent faire à propos « de ces diverses modifications du son de leurs castagnettes, et par « le rhythme convenable qu'elles ne manquent jamais d'adapter par- « faitement à la situation qu'elles veulent peindre, qu'elles caractéri- « sent d'une manière étonnante l'effet du sentiment dont elles exécu- « tent la pantomime. » A l'époque de la décadence de l'Égypte et des dominations grecque et romaine, les danseuses de l'Égypte em- ployaient déjà ces castagnettes ou cymbalettes, qui servaient à plu- sieurs usages, car Martial dit avec concision : « Ces instruments d'ai- « rain servent à pleurer les amours de Cybèle; le prêtre de cette « déesse (Gallus) les vend souvent quand il a faim (1). »

Les Égyptiens employaient à la guerre des musiciens placés en avant des troupes de soldats : on en trouve des représentations sur des monuments qui retracent les combats ou les marches du temps de Sésostris. Les instruments de ces musiciens sont la trompette, les tam- bours et des crotales du même genre que celles dont on faisait usage pour la danse, mais plus grandes et dont les sons devaient être plus intenses. Une peinture de Thèbes, dont on voit ici le dessin, repré- sente la disposition d'une bande de musiciens militaires.



Fig. 61.

(1) Æra Celænæos lugentia matris amores
Esuriens Gallus vendere sæpe solet.
Epigramm., lib. XIV, 204.

La peinture, en partie effacée, d'un quatrième musicien ne permet pas de distinguer la nature de l'instrument dont il joue; mais il y a lieu de croire que c'était un triangle métallique de grande dimension, dont il frappait un des côtés.

CHAPITRE TROISIÈME.

DU SYSTÈME TONAL DE LA MUSIQUE ÉGYPTIENNE.

Ainsi qu'on l'a vu précédemment, aucun renseignement positif n'a été trouvé jusqu'à ce jour concernant le système tonal de la musique des Égyptiens; l'on était dans une ignorance absolue de la manière dont ils divisaient l'octave, et conséquemment de la nature des intervalles des sons de leur chant. Les harpes trouvées dans les tombeaux n'avaient plus que des fragments de cordes : les eussent-elles eues toutes intactes, nous n'en pourrions tirer aucun éclaircissement, car l'accord des instruments de cette espèce ne se conserve pas, les cordes étant soumises à des altérations fréquentes dans leurs tensions, en raison des variations de la température.

On aurait pu obtenir des indications précises si, parmi les objets nombreux recueillis dans les hypogées et qui remplissent nos musées, il se fût trouvé un des instruments à manche et à cordes pincées, si fréquemment représentés dans les peintures et dans les sculptures de l'antique Égypte. Il est à peu près hors de doute que le manche de ces instruments était divisé par des cases, pour y placer les doigts, comme le sont tous les instruments du même genre chez les populations arabes, persanes, hindoues, et comme l'étaient autrefois en Europe les luths, téorbes, mandores et guitares; or, ces divisions auraient fait connaître avec précision la nature du système tonal de l'ancienne musique de l'Égypte. Malheureusement aucun instrument de cette espèce ne s'est trouvé dans les tombeaux explorés par les archéologues européens; on ne les connaît que par les peintures et les bas-reliefs des monuments.

Les catalogues de collections d'antiquités égyptiennes des musées de Leyde, du Louvre à Paris, et de Florence, indiquent l'existence, dans ces dépôts, de flûtes trouvées dans les hypogées de la Haute-

Égypte; persuadé que ces instruments devaient produire, sous le souffle d'un artiste, une série de sons répondant aux notes de l'ancienne échelle tonale de la musique égyptienne, je me livrai à l'examen des prétendues flûtes des musées de Leyde et de Paris; mais, au lieu d'instruments réels, je ne vis que de misérables simulacres, dont les tubes avaient à peine le diamètre d'un tuyau de plume, et dont il était impossible de tirer un son. Toutefois je ne perdis pas courage, et, me souvenant de la flûte du musée de Florence, j'écrivis à un ami, de cette ville (1), le priant de se livrer à l'examen de l'instrument et de s'adjoindre un habile flûtiste pour essayer d'en tirer des sons. La flûte égyptienne est portée dans le catalogue du musée de Florence sous le n° 2688, et sous le titre de *piffero di canna*, c'est-à-dire, *fifre de roseau*, nom peu convenable pour une flûte d'aussi grande dimension. Bien que long de 69 centimètres, l'instrument est privé de la partie supérieure où se trouvait le trou de l'embouchure, en sorte que l'artiste (2) dont mon ami, M. Basevi, était accompagné, n'en put tirer un son. En m'informant de cette circonstance, M. Basevi voulut bien m'indiquer avec exactitude la longueur du tube de roseau, son diamètre, égal à 2 centimètres dans toute son étendue; la position des cinq trous dont il est percé, et la distance de ces trous, à savoir, le cinquième à 5 centimètres de l'extrémité du tube, le quatrième à 5 centimètres du cinquième, le troisième à 4 centimètres du quatrième, le second à 3 centimètres du troisième, ainsi que du premier.

Ces renseignements furent pour moi un trait de lumière : je vis aussitôt qu'une flûte si longue devait produire des sons d'autant plus graves, que ses trous étaient percés près de son extrémité inférieure; qu'elle ne pouvait faire entendre qu'une gamme incomplète, n'ayant que cinq trous; enfin, que l'inégalité des distances des trous ne pouvait produire une échelle diatonique, et que la tonalité devait être ou chromatique ou enharmonique. En possession des proportions exactes de l'instrument antique, j'en fis faire une copie identique par un habile facteur d'instruments (3), en y ajoutant, à l'extrémité, l'em-

---

(1) M. Basevi, auteur d'ouvrages distingués concernant la science de l'harmonie et la critique musicale.

(2) M. Laschi.

(3) M. Albert, de Bruxelles.

bouchure d'une flûte traversière. Le facteur prit un tube de roseau de 75 centimètres de longueur, dont il rendit la perce parfaitement cylindrique d'un bout à l'autre, dans la proportion de 2 centimètres de diamètre ; puis il perça les cinq trous aux places rigoureusement déterminées. Le résultat de ce travail est la flûte égyptienne que je possède aujourd'hui, laquelle est identiquement semblable à l'instrument antique de Florence, ainsi qu'aux divers modèles représentés sur les monuments de l'Égypte. C'est de cette flûte qu'Apulée a dit : « Ve« naient aussi des musiciens attachés au culte du grand Sérapis, qui, « sur leur flûte traversière avançant jusqu'à l'oreille droite, faisaient « entendre les chants habituels du culte de ce dieu dans son tem« ple (1). » Voici la forme de l'instrument.

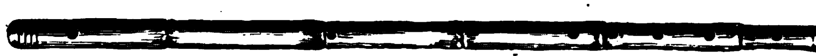
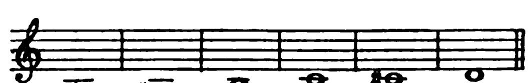


Fig. 62.

Ainsi que je l'avais présumé, cette flûte est très-grave, et le son qu'elle produit, les cinq trous étant bouchés, est un *la* , ce qui est une quarte plus bas que la note grave de la flûte traversière moderne. Les cinq trous ne produisent que les degrés chromatiques d'une quarte, tels qu'on les voit ici :



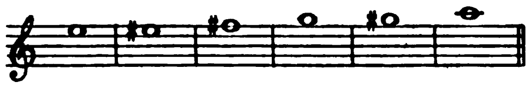
A la dernière note, tous les trous sont ouverts. Après cette note, il y a une lacune dans l'échelle, car l'instrument ne peut rien produire au delà; mais, de même que sur tous les instruments de l'espèce des flûtes, la pression plus forte de l'air donne les mêmes notes qu'on vient de voir à une octave supérieure, c'est-à-dire :



Après cette dernière note *ré* se produit un phénomène, unique en

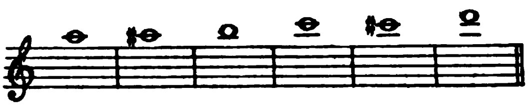
(1) Ibant et dicati magno Serapi tibicines ; qui, per obliquum calamum ad aurem porrectum dextram, familiarem templi deique modulum frequentabant. (*Métamorph.*, XI.)

son genre dans un tuyau cylindrique; il consiste en ce que la flûte *quintoie* (1) au lieu d'octavier, et produit la succession chromatique suivante :

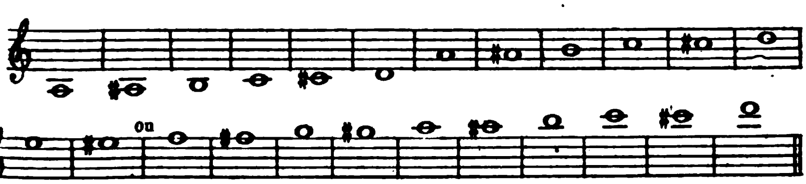


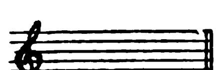
Ce phénomène appartient aux tubes dont la perce est parabolique, comme ceux du galoubet provençal, du chalumeau et de la clarinette. C'est le célèbre virtuose flûtiste M. Dumon, qui, essayant cette flûte singulière, a découvert sa faculté de quintoyer, que le facteur qui l'a faite n'a pu expliquer, et qui est en effet d'autant plus extraordinaire, que le phénomène ne se produit pas dans la première octave.

Le *la*, qui termine la série de notes quintoyées, est le commencement de la troisième octave qui se forme régulièrement comme les deux premières, ainsi qu'on le voit ici :



Réunissant ces divers éléments, on trouve que l'échelle générale de la flûte traversière des Égyptiens est composée de cette manière :



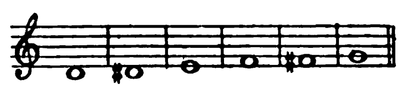
Par le nombre de ses trous, et par leur disposition chromatique, l'étendue de la flûte traversière de l'Égypte était donc contenue dans les limites d'une quarte, depuis la note la plus grave jusqu'à la plus supérieure . La faculté octaviante, qui lui faisait reproduire les mêmes notes à une ou deux octaves supérieures, est

(1) Je suis obligé d'employer ce mot, par analogie avec *octavier* (bien qu'il ne se trouve dans aucun dictionnaire), pour caractériser le phénomène de la quinte harmonique des sons naturels d'un tube sonore, qui se produit par une pression plus forte de l'air.

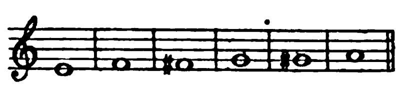
un phénomène inhérent à tous les tubes cylindriques et coniques. Quant à l'effet d'acoustique qui, dans la seconde octave, lui fait produire les harmoniques à la quinte des sons contenus dans son étendue naturelle, on ne pourrait en avoir l'explication que si l'on savait avec précision quel mode d'insufflation M. Dumon employait pour obtenir ce résultat; lui-même m'a déclaré qu'il modifiait son souffle en cherchant à compléter l'octave, mais que ce fut par des tâtonnements qu'il y parvint; quand il eut découvert le procédé, il répéta huit ou dix fois l'expérience sur toutes les notes de la flûte. Il est évident que ces harmoniques ne peuvent se produire que par des angles de réflexion de l'air particuliers à cet effet, lesquels ne participent pas de l'embouchure ordinaire de la flûte. Il est vraisemblable que les joueurs de flûte égyptiens n'ont jamais eu connaissance de ce phénomène d'acoustique.

Il est hors de doute qu'en bornant à cinq le nombre des trous de la flûte, et leur donnant la disposition chromatique d'une quarte, les Égyptiens n'ont point agi au hasard, et que cette conception, si contraire à celle de nos instruments à vent en bois, n'a été que l'application d'un système fondamental. Cependant toute la musique de l'Égypte n'a pu être enfermée dans l'espace d'une seule quarte. Les harpes peintes dans les tombeaux ou sculptées dans les temples, et parmi lesquelles on en voit dont le nombre de cordes s'élève depuis sept jusqu'à vingt-deux, prouvent que le diagramme des sons employés dans la musique instrumentale était d'environ deux octaves chromatiques, c'est-à-dire, l'étendue ordinaire des bonnes voix. Les autres espèces de flûtes de l'Égypte, par exemple, la flûte droite à bec ou anche, appelée *monaule* par les Grecs, beaucoup plus courte que la flûte traversière dont il vient d'être parlé, avaient un diapason plus élevé. Si l'on compare la dimension de cet instrument représenté sur les monuments avec la stature de ceux qui en jouent, on verra que sa longueur est à peu près celle de l'ancienne flûte européenne à bec, dont la note grave était *ré* , au seizième siècle, et qui fut élevée jusqu'à *fa*  vers le milieu du dix-septième. On en voit, dans les peintures et sculptures de l'an-

cienne Égypte, qui ont trois, quatre et cinq trous. Ces dernières, dont il est regrettable qu'aucun modèle en nature ne se soit trouvé dans les hypogées, étaient sans doute disposées, par les espaces de leurs trous, de manière à produire, comme la flûte traversière, une série chromatique de six notes, formant un intervalle de quarte, depuis le son le plus grave jusqu'à la note supérieure. On voit en effet que les trous sont placés à l'extrémité du tube, et que le musicien est obligé d'étendre un des bras pour y atteindre. Il suit de là que la série des sons produits a dû être celle-ci :

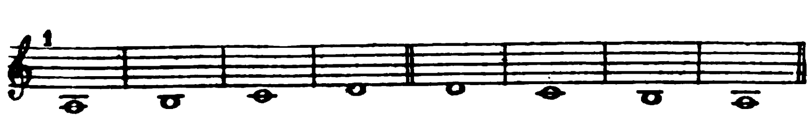


ou cette autre :

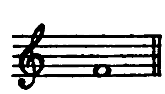


Ainsi qu'on vient de le voir, la tonalité de la musique égyptienne avait pour principe une échelle chromatique de demi-tons renfermés dans l'espace d'une quarte. Ce n'est pas à dire pourtant que cette musique ait été toujours et nécessairement chromatique, car dans l'antiquité, comme dans les temps modernes, les diverses échelles de sons déterminés ont été divisées en plusieurs modes de tonalités; ces modes ont même été d'autant plus nombreux, que les intervalles des sons étaient plus petits, ainsi que cela se voit dans la musique de l'Inde antique et de l'Arabie. Avec son échelle chromatique de demi-tons, de quarte en quarte, la musique de l'ancienne Égypte a eu aussi nécessairement une tonalité variable composée de plusieurs modes, lesquels avaient pour objet, comme dans toute musique, de caractériser autant de genres de chants. Si donc on examine la série de notes produites par la flûte égyptienne, on reconnaîtra qu'elle contient les éléments des dix modes dont on voit ici la classification :

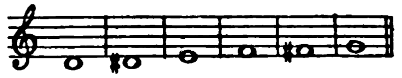
Modes diatoniques.



un phénomène inhérent à tous les tubes cylindriques et coniques. Quant à l'effet d'acoustique qui, dans la seconde octave, lui fait produire les harmoniques à la quinte des sons contenus dans son étendue naturelle, on ne pourrait en avoir l'explication que si l'on savait avec précision quel mode d'insufflation M. Dumon employait pour obtenir ce résultat ; lui-même m'a déclaré qu'il modifiait son souffle en cherchant à compléter l'octave, mais que ce fut par des tâtonnements qu'il y parvint; quand il eut découvert le procédé, il répéta huit ou dix fois l'expérience sur toutes les notes de la flûte. Il est évident que ces harmoniques ne peuvent se produire que par des angles de réflexion de l'air particuliers à cet effet, lesquels ne participent pas de l'embouchure ordinaire de la flûte. Il est vraisemblable que les joueurs de flûte égyptiens n'ont jamais eu connaissance de ce phénomène d'acoustique.

Il est hors de doute qu'en bornant à cinq le nombre des trous de la flûte, et leur donnant la disposition chromatique d'une quarte, les Égyptiens n'ont point agi au hasard, et que cette conception, si contraire à celle de nos instruments à vent en bois, n'a été que l'application d'un système fondamental. Cependant toute la musique de l'Égypte n'a pu être enfermée dans l'espace d'une seule quarte. Les harpes peintes dans les tombeaux ou sculptées dans les temples, et parmi lesquelles on en voit dont le nombre de cordes s'élève depuis sept jusqu'à vingt-deux, prouvent que le diagramme des sons employés dans la musique instrumentale était d'environ deux octaves chromatiques, c'est-à-dire, l'étendue ordinaire des bonnes voix. Les autres espèces de flûtes de l'Égypte, par exemple, la flûte droite à bec ou anche, appelée *monaule* par les Grecs, beaucoup plus courte que la flûte traversière dont il vient d'être parlé, avaient un diapason plus élevé. Si l'on compare la dimension de cet instrument représenté sur les monuments avec la stature de ceux qui en jouent, on verra que sa longueur est à peu près celle de l'ancienne flûte européenne à bec, dont la note grave était *ré* , au seizième siècle, et qui fut élevée jusqu'à *fa*  vers le milieu du dix-septième. On en voit, dans les peintures et sculptures de l'an-

cienne Égypte, qui ont trois, quatre et cinq trous. Ces dernières, dont il est regrettable qu'aucun modèle en nature ne se soit trouvé dans les hypogées, étaient sans doute disposées, par les espaces de leurs trous, de manière à produire, comme la flûte traversière, une série chromatique de six notes, formant un intervalle de quarte, depuis le son le plus grave jusqu'à la note supérieure. On voit en effet que les trous sont placés à l'extrémité du tube, et que le musicien est obligé d'étendre un des bras pour y atteindre. Il suit de là que la série des sons produits a dû être celle-ci :

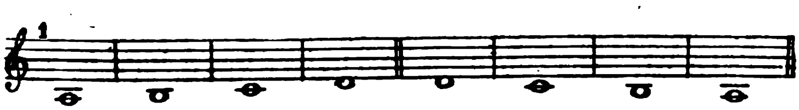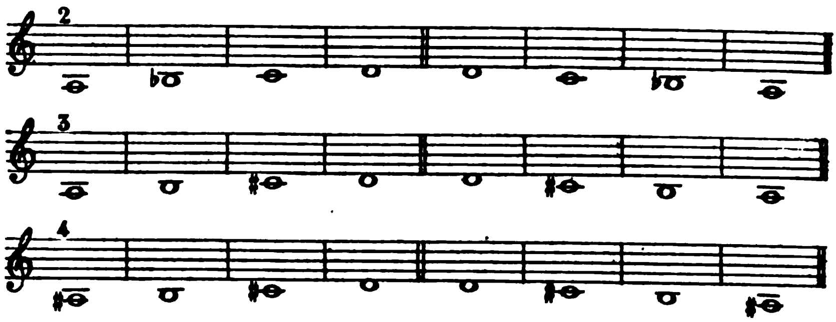


ou cette autre :
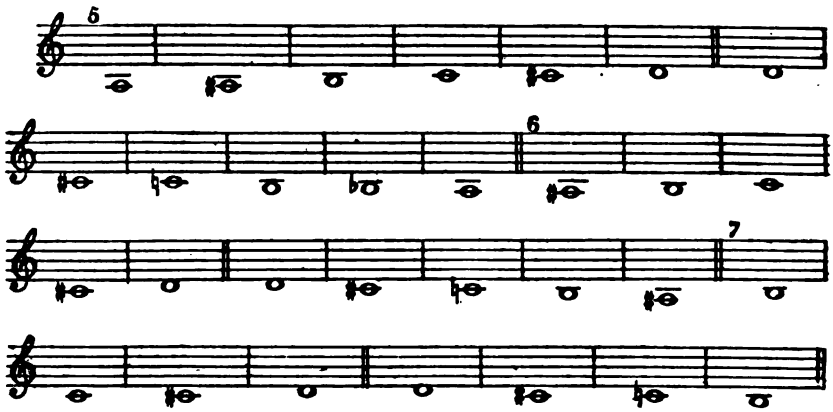


Ainsi qu'on vient de le voir, la tonalité de la musique égyptienne avait pour principe une échelle chromatique de demi-tons renfermés dans l'espace d'une quarte. Ce n'est pas à dire pourtant que cette musique ait été toujours et nécessairement chromatique, car dans l'antiquité, comme dans les temps modernes, les diverses échelles de sons déterminés ont été divisées en plusieurs modes de tonalités; ces modes ont même été d'autant plus nombreux, que les intervalles des sons étaient plus petits, ainsi que cela se voit dans la musique de l'Inde antique et de l'Arabie. Avec son échelle chromatique de demi-tons, de quarte en quarte, la musique de l'ancienne Égypte a eu aussi nécessairement une tonalité variable composée de plusieurs modes, lesquels avaient pour objet, comme dans toute musique, de caractériser autant de genres de chants. Si donc on examine la série de notes produites par la flûte égyptienne, on reconnaîtra qu'elle contient les éléments des dix modes dont on voit ici la classification :

Modes diatoniques.

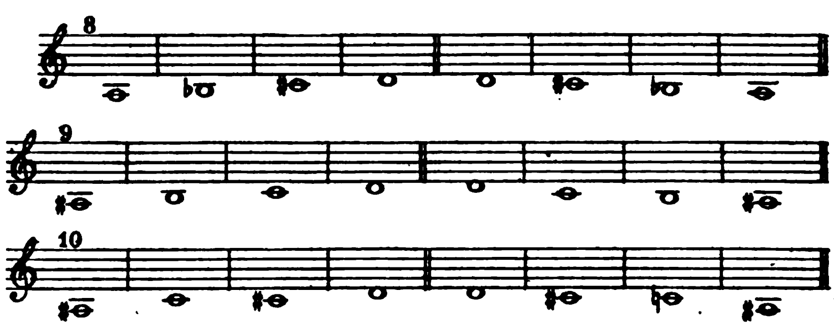




Modes chromatiques.



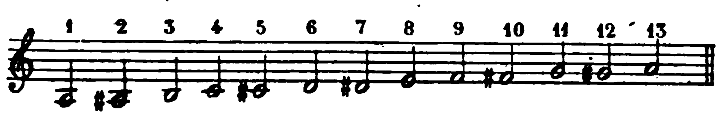
Modes enharmoniques.
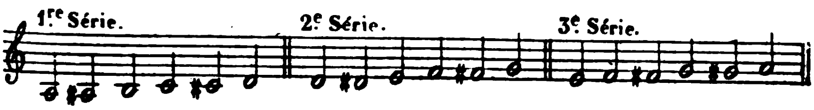


Les modes 6, 7, 9, 10 pouvaient être joués sur la flûte à 4 trous; mais la flûte à 3 trous, ne pouvait jouer que le mode 7.

On comprend sans peine que ces mêmes dix modes appartenaient aussi à l'octave supérieure de la flûte traversière, puisque les mêmes séries de notes s'y retrouvaient.

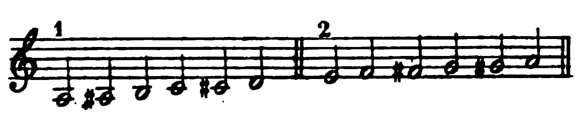
Les harpes à treize cordes ou davantage possédaient les notes nécessaires pour la formation d'une deuxième quarte de demi-tons chromatiques, à la suite de la première, c'est-à-dire le complément de l'octave. De plus, elles avaient une autre quarte chromatique, qui commençait par la dernière note de la première quarte. En supposant que l'accord de la harpe ait été basé sur le diapason de la flûte traversière, ce qui dut être en effet, puisque plusieurs peintures ou bas-reliefs font voir ces deux instruments réunis en concert, les treize cordes devaient produire cette échelle chromatique :



Pour trouver l'emploi de ces cordes, conformément au système de la flûte traversière, il faut diviser l'échelle chromatique de la harpe à treize cordes en trois séries d'une quarte chacune, en les disposant de cette manière :



La deuxième série, qui a pour premier degré la note supérieure de la première, est de nécessité absolue, afin qu'il n'y ait pas de lacune entre la première série chromatique et la troisième; car, si la deuxième série, ayant une note commune avec la première, n'était pas conçue comme on le voit ci-dessus, la septième note disparaîtrait de l'échelle, comme le prouve cet exemple :
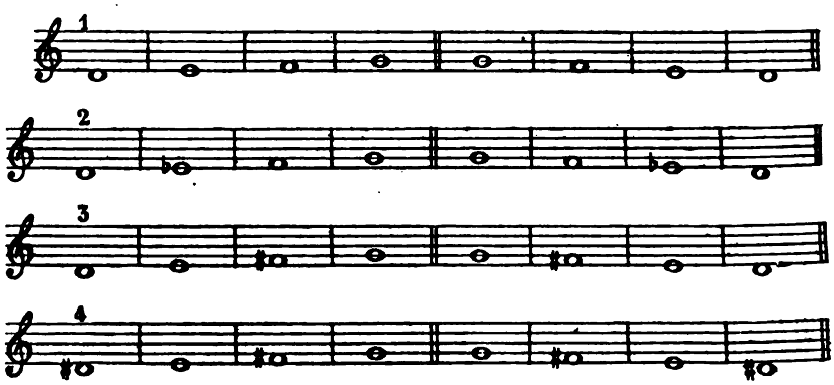


Entre la dernière note de la première série et le premier degré de la deuxième, il y a, comme on le voit, la distance d'un ton, et l'échelle chromatique est interrompue; ce qui démontre la nécessité de la division de cette échelle en trois séries chromatiques, d'une quarte chacune.

Comme la première série chromatique, la deuxième et la troisième
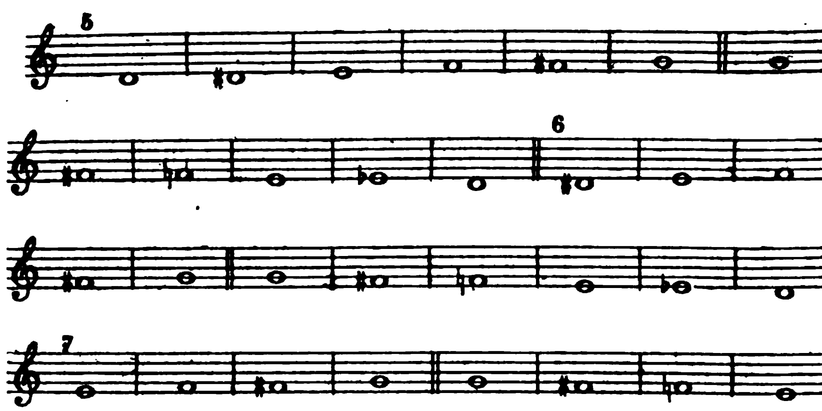
renferment chacune quatre modes diatoniques, trois modes chromatiques, et trois enharmoniques, dont les formes sont présentées dans le tableau suivant :

DEUXIÈME SÉRIE.

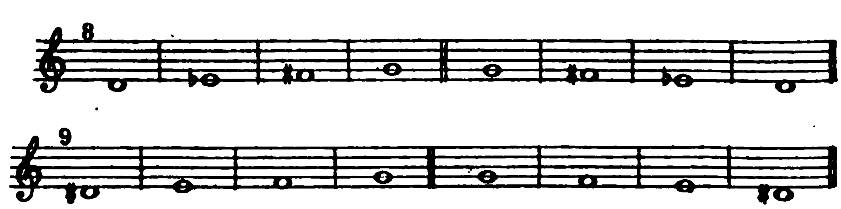
Modes diatoniques.

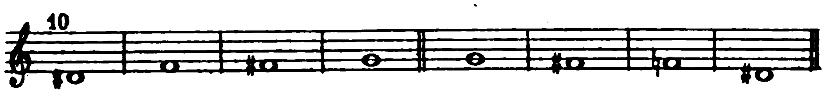


Modes chromatiques.
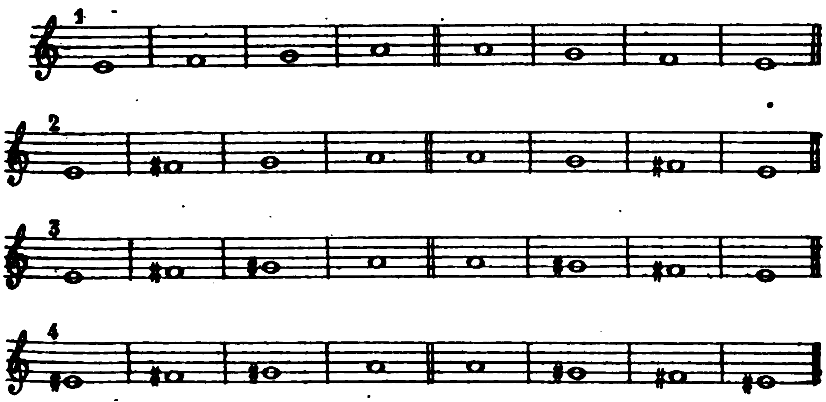


Modes enharmoniques.
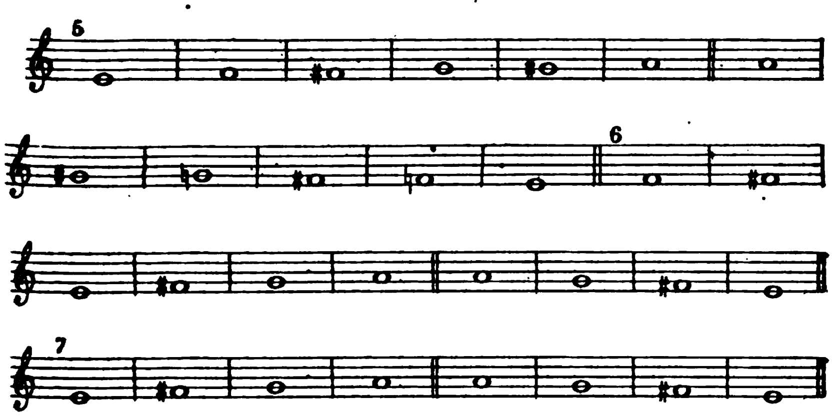




TROISIÈME SÉRIE.

Modes diatoniques.



Modes chromatiques.
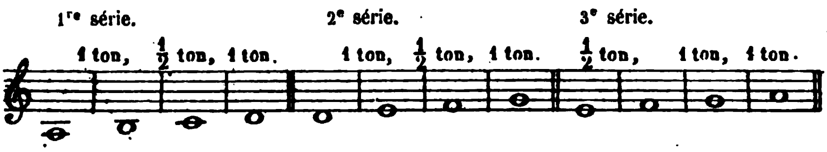


Mode enharmonique.
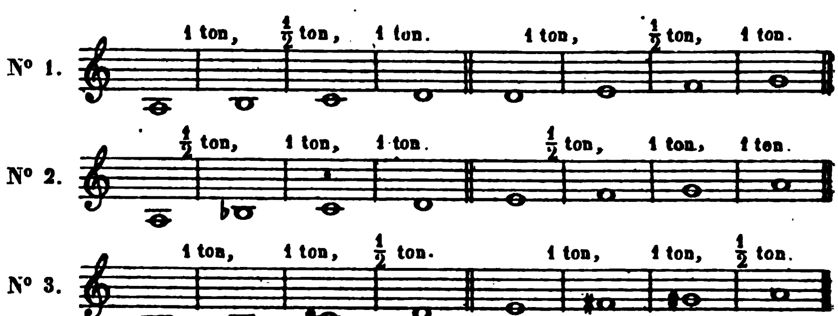


Une différence essentielle existe entre les modes de la troisième

série et ceux des deux premières : elle consiste en ce que le premier mode diatonique de la première et de la deuxième série sont constitués par un ton, un demi-ton, un ton, tandis que la disposition du premier mode de la troisième série est un demi-ton, un ton, un ton (1). Le tableau suivant fait voir cette différence :
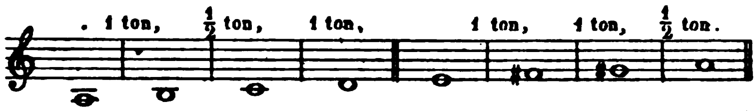


Une conséquence remarquable de la disposition du demi-ton dans le premier mode diatonique de la troisième série c'est qu'il n'y a, dans cette série, qu'un seul mode enharmonique possible.

L'analyse des faits de tonalité révélés par la flûte égyptienne et par la harpe à treize cordes, dont l'échelle chromatique devait être analogue, bien que plus étendue, cette analyse, dis-je, donne pour résultats trois combinaisons régulières de modes diatoniques, tirés des trois séries de sons produits par ces instruments, comme le démontrent ces tableaux notés :



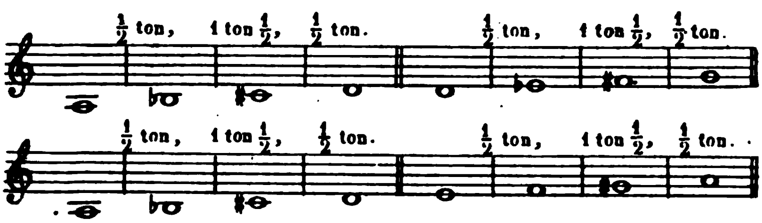
Il est d'ailleurs évident qu'il a pu exister, dans les conditions de la flûte et de la harpe à treize cordes, des modes irréguliers, tels que ceux-ci :

(1) Cette différence de disposition des intervalles diatoniques des modes est appelée par les théoriciens modernes *espèces de quartes et d'octaves*. Ces différences étaient caractéristiques des modes diatoniques dans la musique de la Grèce antique. Les modes du chant de l'Église grecque et les tons du plain-chant romain sont aussi caractérisés par les espèces de quartes et d'octaves. Les Arabes ont aussi cette distinction des espèces de quartes.

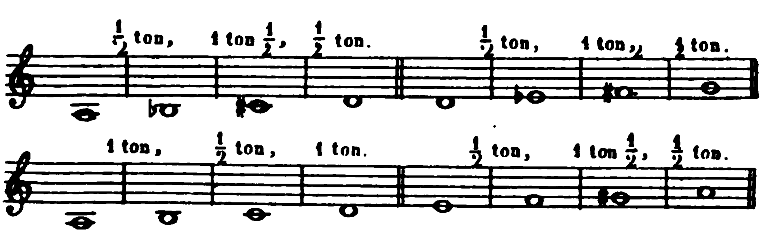
N° 4.


N° 5.

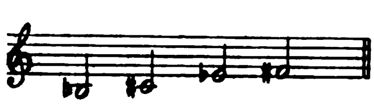

Les suites de quatre notes, qui divisent en deux parties égales l'intervalle de septième et celui d'octave, sont appelées *tétracordes,* c'est-à-dire, *quatre cordes*, ou *quatre notes.* Dans la première de ces trois combinaisons, les deux tétracordes sont *conjoints*, parce qu'ils ont une note commune; dans les deux autres, les tétracordes sont disjoints. Les tétracordes disjoints peuvent seuls engendrer l'octave. Les tétracordes conjoints et disjoints se combinent de la même manière dans les modes enharmoniques, comme on le voit ici :



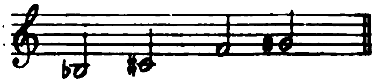
S'il y a eu des modes enharmoniques irréguliers dans la musique de l'ancienne Égypte, ils n'ont dû exister que dans ces formes :



Ces modes sont appelés *enharmoniques* parce qu'ils mettent en relation des sons qui n'appartiennent pas à la même tonalité; car aucun mode diatonique ne contient dans son échelle les notes



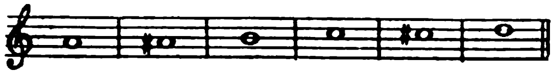
ni celles-ci :



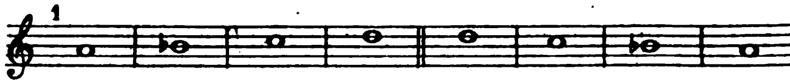
Les modes diatoniques sont composés de sons placés à des distances de tons et de demi-tons; le mode chromatique n'a que des intervalles de demi-tons; les modes enharmoniques sont les seuls qui, par l'admission de notes étrangères à la tonalité, ont des intervalles d'un ton et demi.

La conception de la division de l'octave et de la septième en deux tétracordes semblables, quant à la disposition des intervalles, fut, comme on le verra en son lieu, le principe fondamental de la musique des Grecs. Il y a lieu de croire que ce fut la colonie égyptienne conduite en Grèce par Danaüs qui y introduisit ce principe : ses filles ne furent pas étrangères à son adoption par les Pélasges, qui le combinèrent avec leurs habitudes du chant de l'Inde et de la Perse. Quoique l'existence de colonies dans la Grèce primitive rencontre aujourd'hui des adversaires chez quelques érudits (1), les traditions recueillies par les historiens grecs (2) paraissent des guides plus sûrs que les systèmes par lesquels on prétend les combattre. Au temps de Pausanias, on trouvait encore dans l'Argolide et dans la Messénie les ruines de villes qui portaient les noms de deux filles de Danaüs, et les temples de Sérapis et d'Isis étaient encore debout dans ces provinces.

On a vu précédemment que la flûte traversière de l'Égypte octavie, et reproduit à l'octave supérieure la série chromatique de ses sons graves; d'où résulte celle-ci :

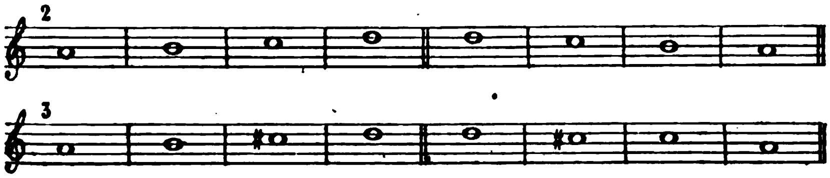


d'où se tirent les modes diatoniques qu'on voit ci-après :



(1) Cf. Pott, *Indo-Germanischer Sprachstamm*, dans l'*Encyclopédie* de Hersch et Gruber. — Grote, *History of Greece*, t. I, p. 32.

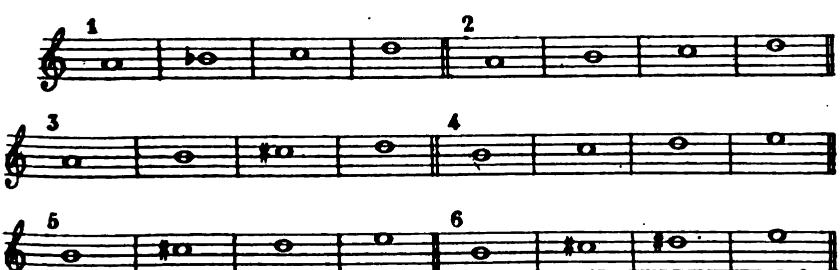
(2) Hérodote, l. II, 171. — Pausanias, l. III, c. 22; l. IV, ch. 33, 35. — Voyez aussi Clavier, *Histoire des premiers temps de la Grèce*, t. I, p. 30 et suiv.
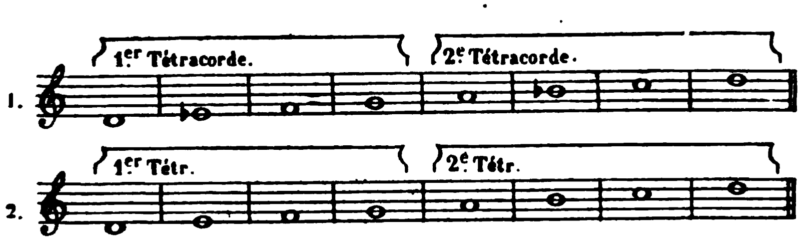


D'autre part, les harpes à vingt cordes, semblables à celle qu'on voit dans la figure 52, et à vingt et une cordes, comme l'instrument qui est au musée du Louvre, à Paris, avaient une échelle chromatique qui s'étendait de *la*  à *mi* ; d'où il suit qu'elles contenaient les notes de la quarte chromatique qu'on voit ici :
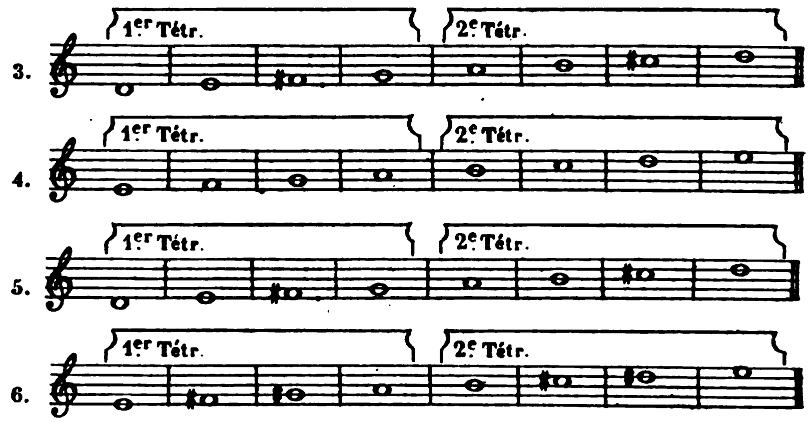


De ces faits résulte la conséquence naturelle que la musique égyptienne avait, dans le système aigu comme dans le grave, six modes diatoniques formulés de la manière suivante :

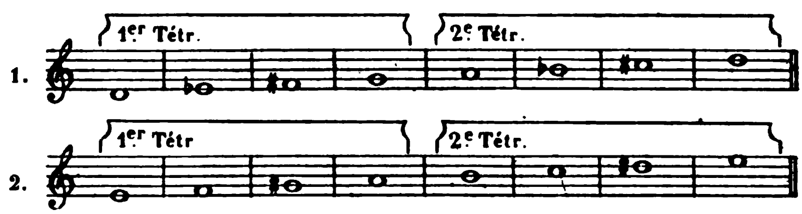


Ces tétracordes aigus, étant réunis aux tétracordes moyens qu'on a vus précédemment, formaient les modes complets du tableau suivant :

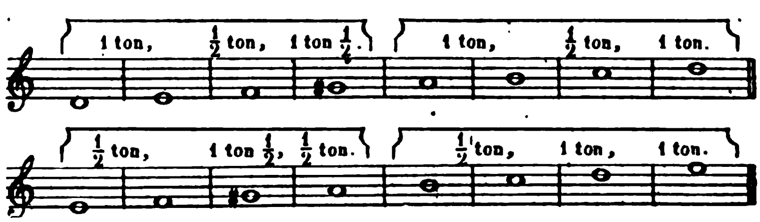


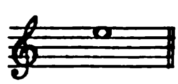
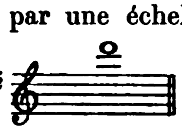


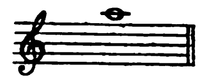
De plus, deux modes enharmoniques se tiraient des échelles chromatiques aiguës, comme on le voit ici :

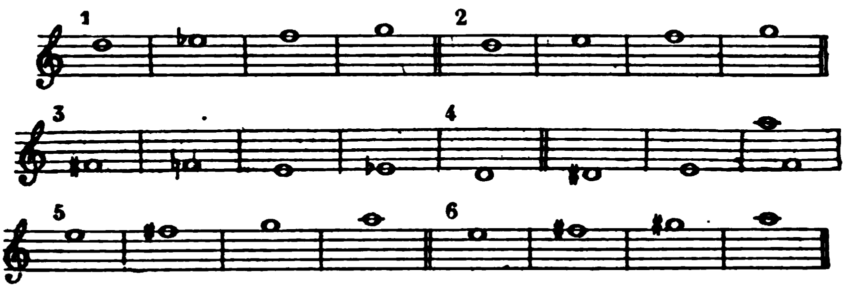


S'il y a eu dans la musique égyptienne des modes enharmoniques irréguliers, tirés de l'échelle des deuxième et troisième tétracordes, ils ont dû être ceux-ci :

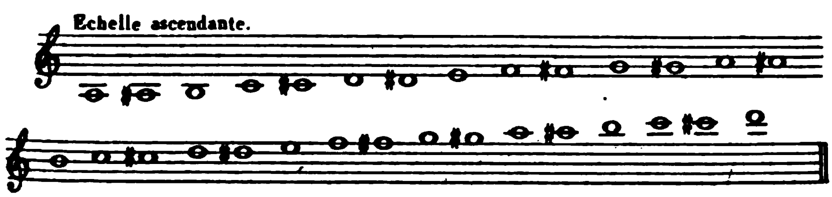


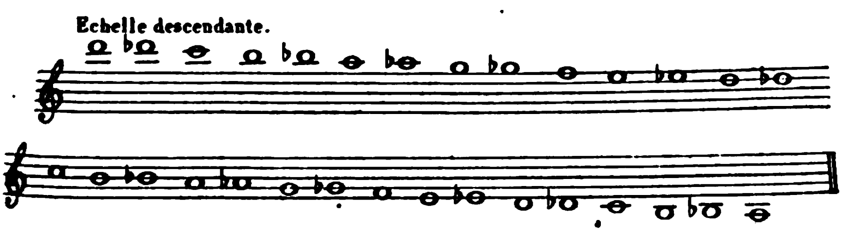
On a vu, dans le diagramme des sons de la flûte égyptienne, que ses sons aigus s'étendent, par une échelle chromatique, depuis *mi*  jusqu'à *ré* . Les notes les plus élevées n'étaient sans doute pas employées dans le chant; mais elles étaient vraisemblablement en usage dans les ritournelles, comme

cela se pratique encore en Égypte. La note la plus haute du chant copte de l'*Alléluia*, noté précédemment, et qui paraît être une tradition du chant antique sur les sept voyelles, est *la* .
Les tétracordes les plus aigus employés dans le chant étaient donc ceux-ci :



Des faits importants révélés par la flûte traversière de l'antique Égypte, comparés à la diversité des harpes avec lesquelles les monuments font voir qu'elle concertait, nous tirons la conclusion finale que le diagramme général des sons de la musique égyptienne renfermait tous ceux que présente ce tableau :





Rien d'hypothétique dans ce qui vient d'être exposé du système tonal de la musique de l'antique Égypte : ainsi que je l'avais prévu, lorsque je recherchais avec persévérance les instruments à vent qui avaient pu être trouvés dans les hypogées, la flûte égyptienne du musée

de Florence a révélé tous les mystères de cette tonalité. Pour compléter la découverte de cette ancienne musique, qui paraissait à jamais perdue, il reste à établir quel fut le nombre de modes ou tons de la musique égyptienne, et comment se fit leur classification; mais, avant d'aborder cette question, laquelle doit conduire à la connaissance générale de la nature de l'art musical chez toutes les nations sémitiques, il est nécessaire de dire les raisons qui me portent à considérer les Égyptiens comme ayant originairement appartenu à cette race. Je n'ignore pas que si des érudits justement renommés sont favorables à cette thèse, elle est combattue par d'autres autorités non moins considérables; mais, dans l'état actuel de la question, je crois pouvoir y apporter, par la musique, de nouveaux arguments d'une grande valeur pour l'affirmative.

Certaines analogies de la langue copte ou égyptienne avec l'hébreu avaient été signalées, dès le dix-huitième siècle, par Fréret, l'abbé Barthélemy et d'autres philologues. En opposition aux conclusions de ces érudits, Quatremère établit plus tard, dans un savant mémoire (1), que la langue copte n'est analogue à aucune autre langue connue. Par les profondes recherches consignées dans cet écrit, la question paraissait définitivement résolue dans le sens négatif, lorsque Champollion lui rendit un intérêt nouveau dans sa *Grammaire égyptienne*, publiée, après sa mort, par son frère (2). Il s'y exprime en ces termes : « Le son des « caractères voyelles de l'alphabet phonétique égyptien n'a pas plus « de fixité que celui des signes voyelles dans les alphabets hébreu, « phénicien et arabe : il subit absolument les mêmes variations.

« Comme dans les textes hébreux et arabes, la plupart des voyelles « médiales des mots sont habituellement omises dans les portions « de textes hiéroglyphiques ou hiératiques formées de signes pho- « nétiques (3). »

---

(1) *Recherches sur la langue et la littérature de l'Égypte ;* Paris, 1808, in-8°.

(2) *Grammaire égyptienne*, ou principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne appliquée à la représentation de la langue parlée; Paris, Firmin Didot frères, 1836, in-fol.

(3) Après ce passage viennent quelques exemples de la suppression des signes de voyelles dans les hiéroglyphes phonétiques.

Il ne faut pas oublier qu'avant de se livrer à l'étude de la langue égyptienne et des hiéroglyphes, Champollion avait fait une étude approfondie de l'hébreu, du syriaque et de l'arabe. Son illustre maître, Sylvestre de Sacy, a dit de lui : « Depuis la naissance des lettres, peu d'hommes « ont rendu à l'érudition des services égaux à ceux qui consacrent le nom de Champollion à « l'immortalité. » (*Notice lue à la séance publique de l'Institut*, le 2 août 1833.)

Postérieurement à la publication de la grammaire égyptienne, ont paru divers écrits de MM. Benfey (1), Bunsen (2), Ernest Meyer (3), Bœtticher (4) et de Rougé (5), où le caractère sémitique de la langue copte est affirmé. Les quatre derniers de ces philologues considèrent la langue de l'Égypte comme la forme primordiale des langues sémitiques. D'autre part, les adversaires de cette thèse ont protesté, mais plutôt par des considérations générales que par une discussion scientifique (6), à l'exception toutefois de M. Ernest Renan, qui aborde la question avec l'autorité que lui donnent ses études spéciales des langues sémitiques. Néanmoins il fait de si larges et importantes concessions aux rapports qui existent entre la langue égyptienne et les langues sémitiques, que je crois devoir le citer textuellement, au point de vue d'utilité pour mes recherches sur la tonalité et sur le caractère de la musique dans l'Égypte ancienne.

« Je ne veux pas nier, dit M. Renan, que beaucoup de rapprochements proposés entre le dictionnaire copte et le dictionnaire sémitique n'aient quelque chose de séduisant; mais il m'est difficile d'admettre qu'ils constituent une démonstration scientifique. Ce sont des rencontres plutôt que des analogies organiques : aucune loi déterminée n'y préside. Les ressemblances grammaticales sont plus frappantes; cependant toutes n'ont pas un caractère également démonstratif. Les analogies de syntaxe prouvent ici fort peu de chose : elles tiennent beaucoup plus à un degré de culture intellectuelle analogue qu'à une identité primitive...

« Il est, je le sais, des analogies plus profondes et beaucoup plus considérables aux yeux des linguistes, qui semblent rattacher la langue copte aux idiomes sémitiques. L'identité des pronoms, et surtout de la manière de les traiter dans les deux langues, est assurément un fait étrange. Cette identité s'observe jusque dans

(1) *Ueber das Verhältniss der Ægyptischen Sprache zum semitischen Sprachstamm*; Leipsick, 1844.

(2) *Outlines of the philosophy of universal history, applied to languages and religion*, t. I, p. 183 et suiv., t. II, p. 58 et suiv., Londres, 1854.

(3) *Hebraischer Wœrterbuch*; Manheim, 1845.

(4) *Wurzelforschungen*; Halle, 1852.

(5) *Mémoire sur l'inscription du tombeau d'Athènes*, p. 195; Paris, 1851. (*Extrait des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres*. Savants étrangers, t. III.)

(6) MM. Pott, Ewald et Wenrich, dans les *Journaux littéraires* de Halle (1838), de Gœttingue (1845) et de Vienne.

« les détails qui semblent les plus accessoires : plusieurs irrégula-
« rités apparentes du pronom sémitique trouvent même dans la
« théorie du pronom copte une satisfaisante explication...

« Les analogies des noms de nombre, signalées par M. Lepsius,
« ne sont pas moins frappantes... L'agglutination des mots accessoi-
« res, l'assimilation des consonnes, le rôle secondaire de la voyelle,
« son instabilité, qui la fait souvent omettre dans l'écriture, sont
« autant de traits qui rapprochent singulièrement la grammaire
« égyptienne de la grammaire hébraïque. — La conjugaison elle-
« même n'est pas sans analogie dans les deux langues : le présent
« copte, comme le second temps des langues sémitiques, se forme
« par l'agglutination du pronom en tête de la racine verbale, les
« autres temps se forment au moyen d'une composition semblable
« à celle qu'emploient les langues araméennes. On trouve, en copte,
« l'emploi d'une forme causative analogue à l'*hiphil,* et la voix pas-
« sive y est marquée, comme dans les langues sémitiques, par une
« modification de la voyelle du radical. — La théorie des particules
« offre aussi, de part et d'autre, quelques ressemblances; la con-
« jonction copte, comme la conjonction arabe, est susceptible de
« régime... Enfin une entente analogue de la phrase et une concep-
« tion presque identique des rapports grammaticaux établissent entre
« les deux systèmes de langues d'incontestables affinités.

« Mais les affinités suffisent-elles pour ranger dans une même
« famille les langues entre lesquelles on les observe? Sont-ce de
« simples ressemblances, comme on en remarque entre toutes les
« langues, ou des analogies tenant à une commune origine? C'est
« ici que le problème devient délicat, et, à vrai dire, presque inso-
« luble, etc. (1). »

(1) *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques,* p. 83-85 ; Paris, 1863.

Après les autorités citées sur la question dont il s'agit, il ne m'appartient pas d'émettre d'opinion sur un tel sujet, trop étranger aux études de toute ma vie : je dirai seulement que les analogies de la langue égyptienne avec les langues sémitiques étant aussi considérables qu'on vient de le voir, de l'aveu même d'un savant qui n'y veut pas voir un indice suffisant d'identité d'origine, je crois pouvoir en conclure que des analogies semblables ont existé entre le système musical des Égyptiens et des Sémites asiatiques ; analogies d'autant plus admissibles que les dynasties assyrienne et arabe régnèrent sur une partie de l'Égypte pendant 258 ans, et que le séjour des Hébreux dans le pays, depuis l'arrivée de Jacob, sous la seizième dynastie, 2284 ans avant J.-C., fut de 789 ans, jusqu'à la sortie des descendants de sa tribu, sous la conduite de Moïse, 1495 ans avant l'ère chrétienne.

Quoi qu'il en soit de la solution définitive du problème, les affinités nombreuses et importantes sont suffisamment constatées entre ces langues, pour appuyer les considérations historiques d'après lesquelles la population primitive de l'Égypte serait sortie de la même source que les Sémites. Or, ou il faut supposer que ceux-ci constituent une quatrième grande race, absolument distincte des autres par son origine, ce qui n'est plus possible en l'état actuel des connaissances; *ou* il faut admettre que ces Sémites sont un rameau détaché de la souche blanche, à une époque excessivement ancienne et antérieure à toute civilisation; que ce rameau s'étendit vers les rives du Tigre et de l'Euphrate, et que là, dans le long silence des siècles antérieurs à l'histoire, se développèrent les traits si caractéristiques de l'originalité de cette race dans son système de langues divisé en plusieurs dialectes, dans la simplicité de ses mœurs, et dans ses idées religieuses.

De ce même rameau, une partie s'étendit dans la Syrie, tandis qu'une autre franchissait vraisemblablement l'isthme de Suez, et s'établissait en Égypte; car, on n'en peut plus douter, la population de cette contrée tire son origine de la souche blanche et non du sang africain : sans invoquer à ce sujet le témoignage de l'anatomie comparée, qui s'est prononcée dans le sens favorable à notre opinion, il suffit d'un examen attentif des monuments de l'art égyptien pour se former à cet égard une conviction inébranlable.

On a dit (1) que la civilisation de l'Égypte, envisagée dans son ensemble, n'a rien de sémitique, et que les traits physiques de la race égyptienne s'offrent à nous comme tout à fait distincts, ce qui est vrai. Qu'il y ait là quelque mélange *chamite* ou *couschite*, et peut-être tous deux, cela n'est pas inadmissible; mais le type primitif fut toujours persistant et dominant. N'oublions pas d'ailleurs l'effet de modification produit par une suite de siècles dont nous pouvons à peine mesurer la durée. Lorsque *Souphis*, deuxième roi de la quatrième dynastie, commence à élever la plus grande des pyramides 4,975 ans avant l'ère chrétienne (2), on n'aperçoit pas de traces de l'existence des Sémites de l'Asie, et *deux mille quatre cents ans* vont encore s'écouler

(1) M. Ernest Renan, *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques*, p. 311.
(2) M. Lesueur, *Chronologie des rois d'Égypte*, page 311 (d'après le premier livre de Manéthon et la légende hiéroglyphique de la nécropole de Memphis).

avant la naissance de *Thâré*, père d'Abraham, époque où commence le mouvement de la famille térachite ou hébraïque, jusqu'alors ignorée. A cette même époque, l'Égypte inaugurait le règne de Rhamsès, fondateur de la quinzième dynastie, et sa civilisation était parvenue au plus haut degré de splendeur. Il est donc facile de comprendre et la différence de physionomie de deux branches d'une même race placée dans des conditions si dissemblables, et la distance qui séparait leurs civilisations, après ces immenses périodes longtemps considérées comme fabuleuses; lorsque les monuments n'avaient pas encore démontré leur réalité.

Plus on étudiera ces questions, plus on sera convaincu de la justesse des conclusions formulées dans les recherches de MM. Benfey (1) et Bunsen (2), lesquelles établissent que la famille sémitique se divisa en deux branches séparées par l'isthme de Suez, et que la langue de l'Égypte représente une couche antéhistorique du sémitisme.

La musique, laissée jusqu'à ce jour en dehors des éléments de la science ethnologique, peut cependant réclamer sa part d'autorité dans les questions de parenté et de séparation des races; car les rapports d'analogie, ainsi que les dissemblances de tonalité, ont un caractère de certitude moins contestable peut-être que les rapprochements étymologiques des langues, et sont des arguments plus solides même que les faits d'organisation physiologique, auxquels les croisements des races, les différences de modes d'existence et les influences des climats enlèvent une partie considérable de leur signification. La suite de ce chapitre démontrera qu'en ce qui concerne l'origine sémitique des Égyptiens, la musique a l'avantage sur les indications de la linguistique et de la physiologie.

Le premier point de contact entre la tonalité de la flûte égyptienne et le système musical des Arabes consiste en ce que le son grave ou initial de toute l'échelle est le même dans l'une et dans l'autre : ce son répond à la note *la*  (3). C'est en effet cette note qui est le

(1) *Loo. cit.*

(2) *Loc. cit.*

(3) Voyez le *Diagramme général des sons du système musical arabe*, etc., dans le *Traité de l'état actuel de l'art musical en Égypte*, par Villoteau (*Description de l'Égypte*, t. 14, p. 45, édition in-8°; Paris, 1826).

point de départ de tout le diagramme des sons de l'une et de l'autre musique, et l'étendue de l'échelle est identiquèment la même. Or, c'est aussi par ce son initial et par l'étendue de l'échelle que se rattachent les diverses branches de la race sémitique à la souche arienne, comme cela sera démontré dans la suite de cette histoire.

Une autre similitude très-importante de ces deux systèmes de musique est que l'un et l'autre construisent leurs gammes par deux tétracordes de quartes justes, et que le quatrième son d'une gamme de ces deux systèmes est toujours à la quarte juste du premier, comme le huitième son est à la quarte juste du cinquième, et à la quinte juste du quatrième.

Enfin, les gammes des modes nombreux de la musique arabe engendrent leurs *circulations* de la même manière que les gammes de la musique égyptienne, c'est-à-dire de quarte en quarte ascendantes, ou de quinte en quinte descendantes, et les douze gammes dérivées de chacun des modes diatoniques produits par la flûte et la harpe égyptiennes, sont semblables aux douze premières gammes de chaque mode arabe (1). Il faut dire pourtant qu'une différence considérable existe dans la division de l'octave chez les anciens Égyptiens et chez les Arabes. La flûte égyptienne du musée de Florence fait, comme on l'a vu précédemment, cette division par douze demi-tons chromatiques, tandis que dans le chant des Arabes, comme sur leurs instruments, la même étendue de l'octave se fait par dix-sept intervalles dont quinze sont des tiers de ton, et deux sont des demi-tons. Il y a dans l'usage de ces petits intervalles irrationnels un principe arien dont l'époque d'introduction chez les Sémites de l'Asie ne peut être déterminée aujourd'hui ; car il est impossible de savoir si cette époque remonte à la grande migration d'une partie de la race arienne qui fit invasion dans le centre de l'Asie vers l'an 3000 avant J.-C., ou si elle ne date que de la conquête de la Perse par les Arabes (652 de l'ère chrétienne) (2). On ne trouve dans les traditions arabes aucun rensei-

(1) Voyez, dans le même ouvrage, pages 47-61, le tableau des modes, gammes ou circulations de la musique arabe.

(2) Gemâl-el-Dyn, auteur d'un traité de la musique arabe, cité par Villoteau, dit au commencement de cet ouvrage : « Je vais rappeler les noms des tons suivant le système des Persans. » Tous les auteurs des traités de musique arabe, dit Villoteau, reconnaissent que tout leur système de musique et tous les termes techniques, ainsi que les noms de leurs instruments, leur viennent des Persans, des Hindous et des Grecs. (*De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 13.)
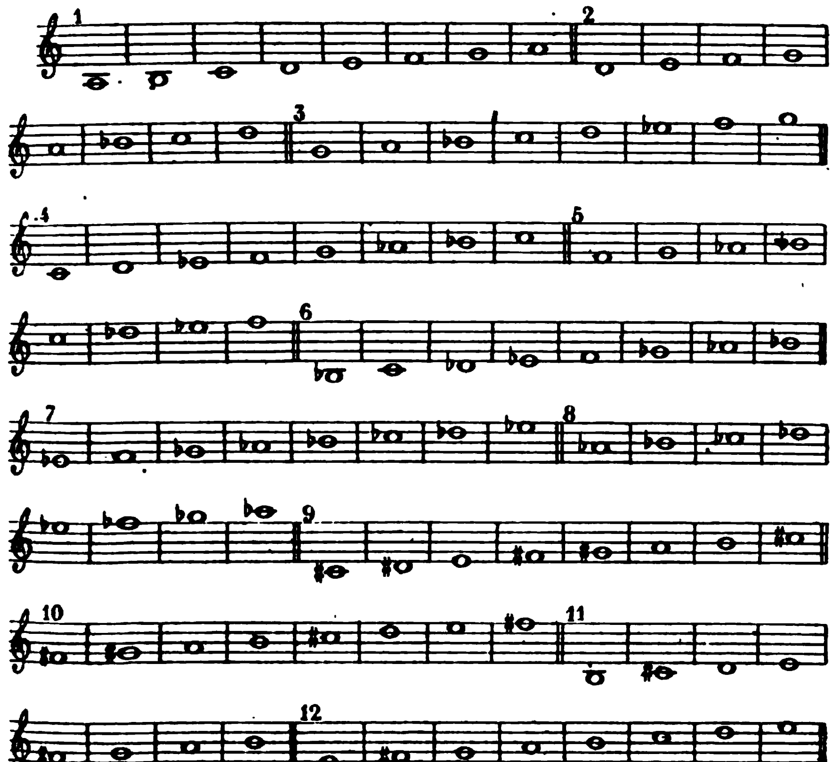
gnement sur ce sujet. Remarquons au surplus que le principe arien de la division de l'octave en petits intervalles n'a pas produit partout des effets identiques, car, dans l'Inde, vingt et un intervalles divisaient autrefois l'octave et se combinaient dans une multitude de modes, tandis qu'en Perse la division se faisait par quarts de ton, dont vingt-quatre composaient l'octave. Des modifications opérées par le temps, et par des circonstances inconnues, ont produit ces différences.

Chez les Égyptiens, on n'aperçoit pas trace de ces variations; tel fut le système musical dans son origine, tel on le retrouve dans les derniers temps; tel il est même encore aujourd'hui chez les Coptes. Cette invariabilité fut précisément la conséquence des lois que Platon a fait reconnaître, et qui proscrivaient toute innovation dans les arts.

Les petits intervalles des sons ne sont autre chose pour nous que des altérations des demi-tons chromatiques; mais, pour les Arabes, ce sont des degrés absolus de l'échelle, par la raison que, n'ayant pas de notation musicale, ils n'ont pas, comme dans la musique moderne des peuples de l'Europe, la nécessité d'éviter un trop grand nombre de signes, en représentant diverses intonations voisines par la même note, que modifient des signes accessoires. L'altération est ascendante ou descendante : ascendante, elle représente un son plus élevé que le demi-ton; descendante, elle est le signe d'un son plus bas que le même demi-ton. A l'égard des intonations des notes qui forment des intervalles de tons diatoniques, comme *la-si*, *ut-ré*, *ré-mi*, *fa-sol*, *sol-la*, elles sont inaltérables dans la musique arabe, comme elles l'étaient dans la musique égyptienne : il en est de même des demi-tons diatoniques *si-ut* et *mi-fa*. Il résulte de là que ces notes sont identiques dans les deux systèmes musicaux.

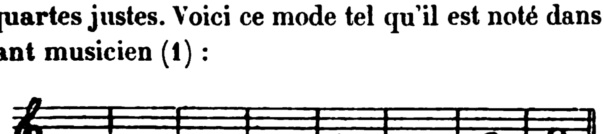
Dans la transposition des gammes de certains modes de la musique arabe, les notes de demi-tons chromatiques ne sont pas altérées par les théoriciens : on voit dans leurs ouvrages que la transposition se fait par les mêmes sons que ceux de l'échelle chromatique égyptienne. C'est ainsi que les premières circulations du mode arabe *naoua* sont exactement semblables au premier mode diatonique des Égyptiens, dont on voit ici la conformation et les transpositions (1).

(1) Pour abréger, on ne donne pas ici la circulation du mode arabe, et l'on préfère renvoyer à l'ouvrage cité de Villoteau, p. 77-78, où le lecteur pourra faire la comparaison.

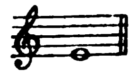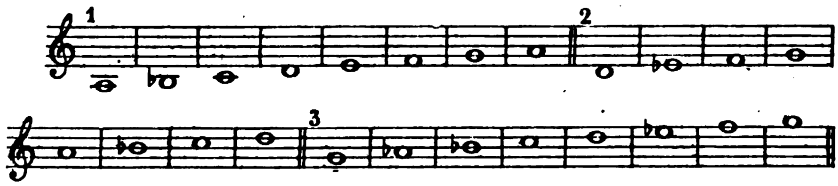


Les gammes arabes 8 à 14 sont irrégulières, à cause de la division de l'échelle en dix-sept intervalles; mais les quinzième, seizième et dix-septième, correspondant aux dixième, onzième et douzième circulations du mode égyptien, sont régulières.

Le mode *abouseylyk* des Arabes, qui répond à un des modes de la musique égyptienne, a été mal noté par l'auteur que Villoteau a pris pour guide, ou peut-être par le copiste; car il est en contradiction avec le principe qui veut que l'octave de tous les modes soit partagée en deux quartes justes. Voici ce mode tel qu'il est noté dans l'ouvrage de ce savant musicien (1) :

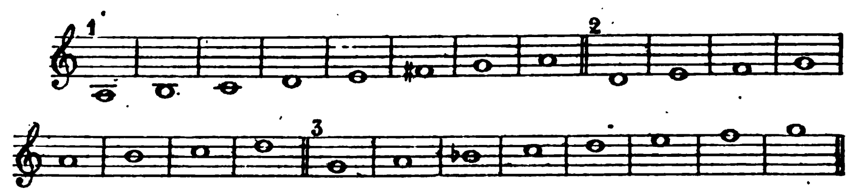


(1) *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 51 et 73.

Or, la cinquième note de cette gamme n'est pas la quarte juste de la huitième, mais la quarte majeure. Peut-être le copiste a-t-il pris le signe *b*  pour celui-ci *b* , d'où l'on pourrait conclure que la gamme arabe serait, en réalité, semblable au mode égyptien dont on voit ici la constitution et les premières transpositions :

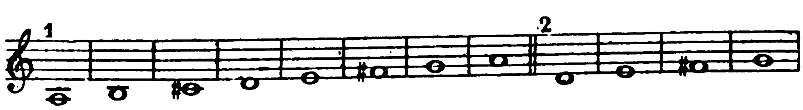


Les transpositions ne sont pas poussées au-delà de la troisième gamme, parce qu'elles sont toujours conformes à celles du premier mode, c'est-à-dire de quarte en quarte ascendantes, ou de quinte en quinte descendantes. Il est à remarquer que, dans ce mode, non-seulement l'octave est divisée en deux quartes justes, mais que les deux tétracordes sont exactement semblables, étant composés tous deux de ½ ton, 1 ton, 1 ton. Il en est de même du mode suivant, dont les deux tétracordes sont composés de 1 ton, ½ ton, 1 ton.
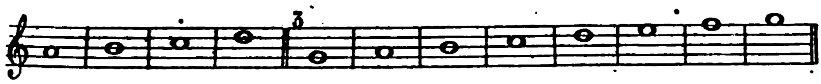


Et ainsi des autres gammes.

Le mode arabe *o'chaq* est semblable au quatrième mode diatonique égyptien, et leurs dix premières circulations ou transpositions sont identiques (1).
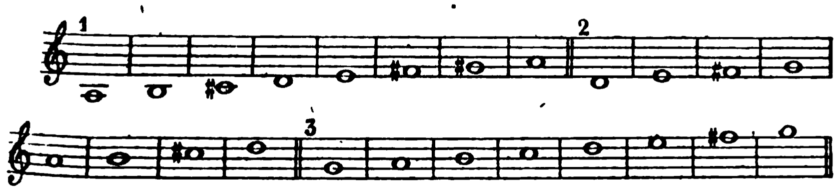


(1) Pour la comparaison, voyez le mode arabe dans Villoteau, ouvrage cité, p. 70, et le livre IV de ce volume.



Et ainsi des autres transpositions.

Le cinquième et dernier mode diatonique égyptien est formé, comme les autres, de deux quartes justes, et ses deux tétracordes sont composés chacun dans cet ordre : 1 ton, 1 ton, ½ ton, comme on le voit ici :
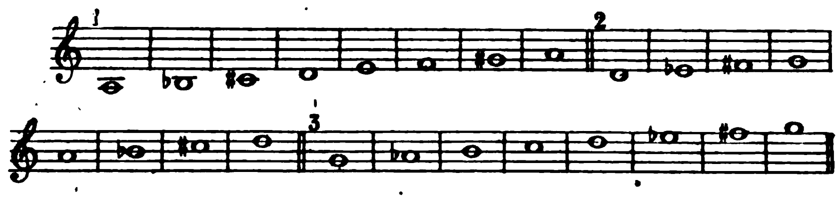


et ainsi des autres gammes basées sur le même ordre de tons et de demi-tons.

Cinq modes diatoniques, différant de constitution tonale, sont donc les conséquences de la quarte chromatique de la flûte égyptienne; car cet instrument nous fait connaître immédiatement quel était l'accord des harpes qui concertaient avec lui. Ces cinq modes sont les seules formes diatoniques possibles : par les transpositions de la gamme primitive de chacun de ces modes, se tirent cinq fois onze gammes transposées, d'où résulte un total de soixante gammes diverses. Une grande partie de ces gammes sont analogues à celles des Arabes, par le principe constituant de deux quartes justes, et par la circulation des transpositions de quarte en quarte ou de quinte en quinte. Tout cela est logique et ne peut être autrement.

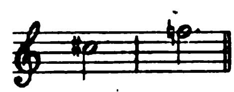
Il existe dans la musique arabe un mode appelé *isfahan* ou *ispahan*, dont l'origine est persane. Ce mode, composé de neuf sons, est diatonique dans les six premières notes, et chromatique dans les trois dernières. Les Égyptiens, qui possédaient dans leurs instruments l'échelle chromatique, ont pu avoir un mode analogue; nous voyons même dans le chant sur les sept voyelles conservé dans l'*alléluia* des Coptes l'emploi fréquent de leur échelle chromatique; mais nous n'en pouvons pas conclure la forme du mode où les demi-tons chromatiques étaient admis.

A l'égard du mode enharmonique, l'incertitude n'existe pas, car, dans le système égyptien, ce mode ne peut avoir qu'une forme, qui

peut être transposée, comme les gammes des modes diatoniques, ainsi qu'on le voit ici :



et ainsi des autres gammes.

On voit dans le même chant, seul reste probable de la musique des anciens Égyptiens, les trois intervalles qui caractérisent l'enharmonie, à savoir la seconde augmentée ; la relation de tierce diminuée  et la quarte diminuée : . Toute la première partie de ce chant, jusques et y compris la quarante-sixième mesure, est, de toute évidence, dans la douzième gamme du premier mode diatonique; mais, dans ce qui suit, le sentiment d'exaltation s'élève par degré avec les intonations, et entre dans le domaine des genres chromatique et enharmonique, pour y trouver des accents plus énergiques, plus émouvants. A mon sens, ce chant est le plus intéressant monument d'antiquité musicale qui soit parvenu jusqu'à nous (1).

Le système tonal de la musique de l'ancienne Égypte ne pouvait être retrouvé qu'à l'aide d'un instrument antique à sons fixes : la flûte incomplète du musée de Florence a fourni, par ses proportions mesurées avec exactitude, le moyen de refaire l'instrument entier tel qu'il existait il y a plus de six mille ans. Par la possession de cette

---

(1) Loin de partager cette opinion, Villoteau, comme on l'a vu dans la citation de son ouvrage, considère ce chant comme excessivement ennuyeux et désagréable à l'audition; mais il ne s'agit pas de son mérite au point de vue de la mélodie : ce qui est digne d'intérêt dans ce chant, ce sont les révélations qu'il nous donne et du caractère tonal de l'ancienne musique de l'Égypte, et de la forme des chants. Persuadé que l'*alléluia* était un chant moderne de la liturgie copte, Villoteau ne lui a pas accordé l'attention qu'il mérite.

voix, qui retentissait dans les temples vingt siècles avant l'arrivée d'Abraham en Égypte, la base de ce système s'est révélée : le reste n'est plus qu'une étude de conséquences logiques. On peut donc dire avec une probabilité satisfaisante, après ce qui vient d'être exposé sur ce sujet, que le principe et les formes du chant de l'ancienne Égypte sont connus.

CHAPITRE QUATRIÈME.

DU CHANT EN ÉGYPTE.

Les monuments démontrent que les anciens Égyptiens pratiquaient les deux genres de chant individuel et collectif. Les chanteurs se reconnaissent à deux signes fréquemment employés dans les peintures et dans les bas-reliefs : le premier de ces signes, comme on l'a vu précédemment, est l'usage de battre les mains l'une contre l'autre, dans un mouvement rhythmique; l'autre consiste en ce que le chanteur porte une main derrière l'oreille et l'arrondit en forme de conque, sans doute pour rendre plus sensible l'audition de l'instrument qui accompagne la voix, et guide ses intonations à l'unisson. Voici un exemple de cet expédient pris dans un tombeau à Thèbes :



Fig. 63.

Le même usage existe encore en Égypte : Villoteau le remarqua souvent pendant son long séjour au Caire et dans la Haute-Égypte.

Les monuments de l'Égypte démontrent que le chant en chœur était en usage dans les cérémonies religieuses ainsi que dans les

funérailles (voyez la figure 55, p. 198). Il en était de même dans les fêtes publiques, ainsi qu'on l'a vu à l'occasion de la fête de Bubastis dont parle Hérodote (voyez ci-dessus, chap. II, p. 195), et de la fête donnée par Ptolémée Soter à Alexandrie, vers l'année 86 avant J.-C. (même chapitre, p. 213).

Le chant en chœur des Égyptiens se faisait à l'unisson des voix semblables, et à l'octave entre les voix d'hommes et de femmes; car il n'y a jamais de notion d'harmonie simultanée des sons chez les peuples orientaux, sauf l'antiphonie naturelle des voix masculines et féminines. Dans tout l'Orient, particulièrement en Égypte, les voyageurs modernes n'ont entendu dans les églises des Coptes, des Grecs, des Abyssins ou Éthiopiens, des Arméniens, dans les synagogues, dans les chants populaires des Arabes, des Maures, des Persans et des Turcs, le moindre indice de la relation harmonique des sons. Les instruments à cordes pincées dont s'accompagnent les musiciens de profession, et les femmes dans les harems, ne sont employés que pour les ritournelles. On entend quelquefois au Caire, à Alexandrie, ainsi qu'à Bagdad et à Damas, des espèces de ménétriers qui soutiennent une note sur le *rébab*, instrument arabe, pendant qu'un poëte improvisateur dit des vers sur une sorte de chant où l'on remarque plus d'accents variés que de sons déterminés : cette sorte de *bourdon* a pour objet d'empêcher la voix de monter, comme faisait, chez les Romains, la flûte placée dans la tribune des orateurs. Cet effet, qu'on retrouve même chez quelques peuplades sauvages, n'a pas de rapport avec l'harmonie véritable.

De ce que les figures peintes et sculptées de harpistes ont les deux mains employées en jouant leur instrument, un historien de la musique a tiré la conséquence qu'ils faisaient de l'harmonie (1). On en pourrait dire autant des joueurs de cithare que nous montrent les sculptures de Ninive et de quelques joueurs de lyre qui se voient dans les peintures des vases grecs; mais, lorsqu'il s'agit de l'antiquité et de choses qui s'y rattachent, si l'évidence des faits nous manque, l'induction seule doit nous guider, et le plus sage est de juger du passé par le présent, particulièrement à l'égard de l'Orient, où la tradition est si puissante. Il est reconnu, par tous les voyageurs doués

(1) De la Fage, *Histoire générale de la musique et de la danse*, t. II, p. 103.

des qualités nécessaires pour l'observation, que les peuples orientaux ont conservé les penchants et les mœurs des temps antiques. Or, tous les peuples de l'Asie, les Arabes, les habitants de l'Égypte, les Berbères, les Maures et les Kabyles, ont la même antipathie instinctive pour l'harmonie des sons simultanés. Il n'y a donc pas de témérité à affirmer qu'il dut en être toujours ainsi. Les deux mains posées sur les cordes des harpes, des cithares et des lyres antiques, en pinçaient les cordes alternativement. Ce point d'histoire de la musique sera traité plus amplement dans la section de ce livre relative à l'état actuel de cet art chez les peuples orientaux.

La variété du nombre des cordes dont les harpes sont montées, dans les peintures et les bas-reliefs de l'Égypte, démontre qu'il y avait diverses espèces de chants en usage dans les temples de l'Égypte, et dans les honneurs qu'on rendait aux morts d'un rang distingué. Parmi ces tableaux, ceux qui représentent des musiciens sacerdotaux ont surtout de l'intérêt dans cette question. On ne peut admettre que la variété des formes des instruments et le nombre de cordes dont ils sont montés soit un simple effet du caprice des peintres dans un pays tel que l'Égypte où tout était réglé, et dans lequel l'innovation n'était pas permise. Or, il suffit de comparer un certain nombre de sujets recueillis en Égypte par Champollion, Rosellini et Wilkinson, pour acquérir la conviction que le mode du chant devait être différent, ainsi que son étendue, dans chacune des circonstances représentées par ces tableaux. C'est ainsi que la figure 53 nous fait voir une harpe à sept cordes accompagnant un chœur de chanteurs aveugles; que la figure 54 nous en montre une à huit cordes, dans un sacrifice; dans la figure 64 nous voyons une harpe à neuf cordes; dans le numéro 65 elle en a dix; on en voit une à quatorze cordes dans la figure 85; enfin

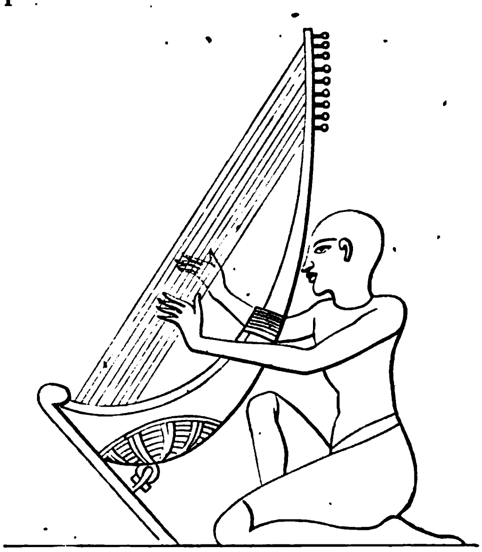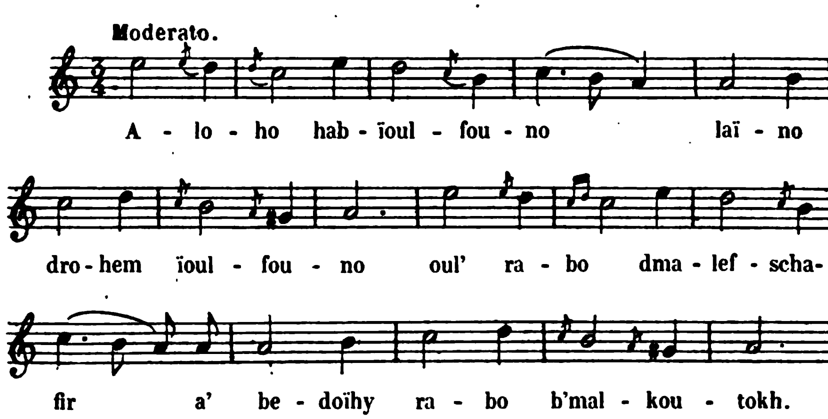


Fig. 64.

la belle peinture du numéro 56 présente une harpe à vingt cordes. Il est de toute évidence que des instruments si différents n'étaient pas destinés à faire entendre des chants d'un même mode et circonscrits dans les mêmes limites. Outre que ces harpes pouvaient être accordées dans des modes différents, elles indiquent une étendue plus ou moins grande du grave à l'aigu, et probablement aussi l'emploi d'intervalles de sons ou simplement diatoniques, ou chromatiques, ou même enharmoniques. Par exemple, il se démontre de soi-même que les harpes à sept, huit, neuf et dix cordes auraient été insuffisantes pour le chant de louange sur les sept voyelles, si, comme tout porte à le croire, ce chant était analogue ou identique à celui de *l'alléluia* des Coptes, où le nombre de notes employées s'élève à quinze.

Il y avait donc des chants contenus dans les limites d'un petit nombre de sons, ou simplement diatoniques, ou mêlés seulement d'un ou deux intervalles chromatiques, comme on en entend encore au Caire et dans d'autres localités de l'Orient. Un chant de la Syrie, dont on a fait aussi une chanson arabe, peut faire comprendre le caractère d'un chant de cette espèce, borné à l'étendue de la harpe à sept cordes, accordée diatoniquement. Le voici :



Mais s'il y avait des chants renfermés dans des limites si étroites, il y en avait aussi qui embrassaient une échelle tonale plus étendue et plus variée. Les différences étaient sans doute déterminées par les rites des divinités auxquelles les chants étaient destinés, et peut-être avaient-ils aussi leur emploi fixé en raison du caractère plus ou

moins solennel des fêtes religieuses, comme l'usage en est encore dans les églises grecque, copte, syriaque, éthiopienne et arménienne.

Dans tout l'Orient, le chant, de quelque espèce qu'il soit, religieux ou populaire, est surchargé d'ornements de tout genre, parmi lesquels on remarque des petites notes dépourvues de valeur déterminée de durée, dont l'exécution est rapide, et qu'on désigne, à raison de la manière dont elles sont combinées, par les noms d'*apogiatures,* de *groupes,* simples ou doubles, de *trilles,* de *ports de voix* ou *portamenti.* A ces ornements s'ajoutent presque toujours des chevrotements multipliés, qui paraissent être inséparables de la mauvaise qualité des voix chez les peuples orientaux. L'usage de ces ornements est si fréquent, si fastidieux, si invétéré dans ces populations, qu'il est à peu près impossible d'obtenir des chanteurs arabes ou autres asiatiques l'émission d'une simple phrase de quatre ou cinq notes, sans qu'ils y mêlent quelques-uns de ces ornements. A vrai dire, les musiciens orientaux ne comprennent pas le son simple dans la mélodie : ils ne savent ni séparer les sons dont se composent les groupes d'ornements dont ils usent avec excès, ni distinguer la note essentielle, noyée au milieu des sons parasites. Cela est si vrai qu'en remontant à plus de douze siècles, et peut-être à plusieurs milliers d'années, on trouve en Orient, comme on le verra par la suite, des systèmes de notation de la musique où les signes de sons simples et déterminés n'existent pas, comme chez les anciens Grecs et dans la musique moderne; ce sont toujours des signes de groupes de sons sans intonations déterminées, d'intervalles plus ou moins grands que doit franchir la voix, et de formes d'ornements du chant plus ou moins compliqués.

Il ne faut pas se le dissimuler, ce penchant général, universel, des ornements du chant, est originel en Orient et a dû y exister dès les temps antérieurs à l'histoire. Le chant des Égyptiens en était sans doute rempli, comme il l'était chez les autres peuples voisins de l'Égypte. On en voit des exemples dans le chant de l'*alléluia* des Coptes, bien qu'avec moins de profusion que dans les chants des Arabes. Ceux qui s'y répètent en divers endroits sont ceux-ci :



Il y a lieu de croire que les chants de funérailles et d'honneurs rendus aux morts ne s'exécutaient pas en chœur, et qu'un seul chanteur faisait entendre les complaintes, accompagné par un seul instrument ou par plusieurs. Les deux musiciens sacerdotaux qui jouent les belles harpes, dans les peintures du tombeau de Rhamsès IV, à Riban et Moluk (voyez fig. 65), chantent évidemment en pinçant les cordes de leurs instruments. Parmi les tombeaux de Thèbes (Kourna) (1), on voit un tableau représentant six femmes dont la première chante; celle qui la suit porte une petite harpe à trois cordes sur l'épaule; la troisième joue de la flûte double; la quatrième tient une guitare à deux cordes; la cinquième pince une cithare à dix cordes, et la dernière joue de la harpe à douze cordes (voyez fig. 66, p. 256). C'est donc un concert dans lequel une voix seule est accompagnée par cinq instruments d'espèces différentes.

Ce tableau exige une explication concernant la harpe à trois cordes portée par la seconde femme. Cet instrument, de même que la lyre à quatre cordes des Grecs, ne saurait être considéré comme étant propre à l'exécution d'une musique quelconque, chez des peuples parvenus à une civilisation avancée; car trois cordes ne peuvent faire entendre que trois sons, lorsque l'instrument n'est pas pourvu d'un manche, pour en varier les intonations. L'instrument égyptien dont il s'agit est quelquefois monté de quatre cordes. Dans un cas comme dans l'autre, il paraît hors de doute qu'il était simplement destiné à indiquer au chanteur certaines intonations qui pouvaient offrir des difficultés de justesse. Ce qui porte à croire que telle était la destination de ce tricorde, c'est la place occupée dans le tableau par la femme qui le porte, immédiatement près de la cantatrice. Il est facile de comprendre que c'est de cette manière seulement que pouvait intervenir dans le concert ce même tricorde, avec d'autres instruments montés de dix et de douze cordes.

---

(1) Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. II, pl. 175. — Rosellini, *Monumenti dell' Egitto*, pl. XCVII (Mon. civ.).

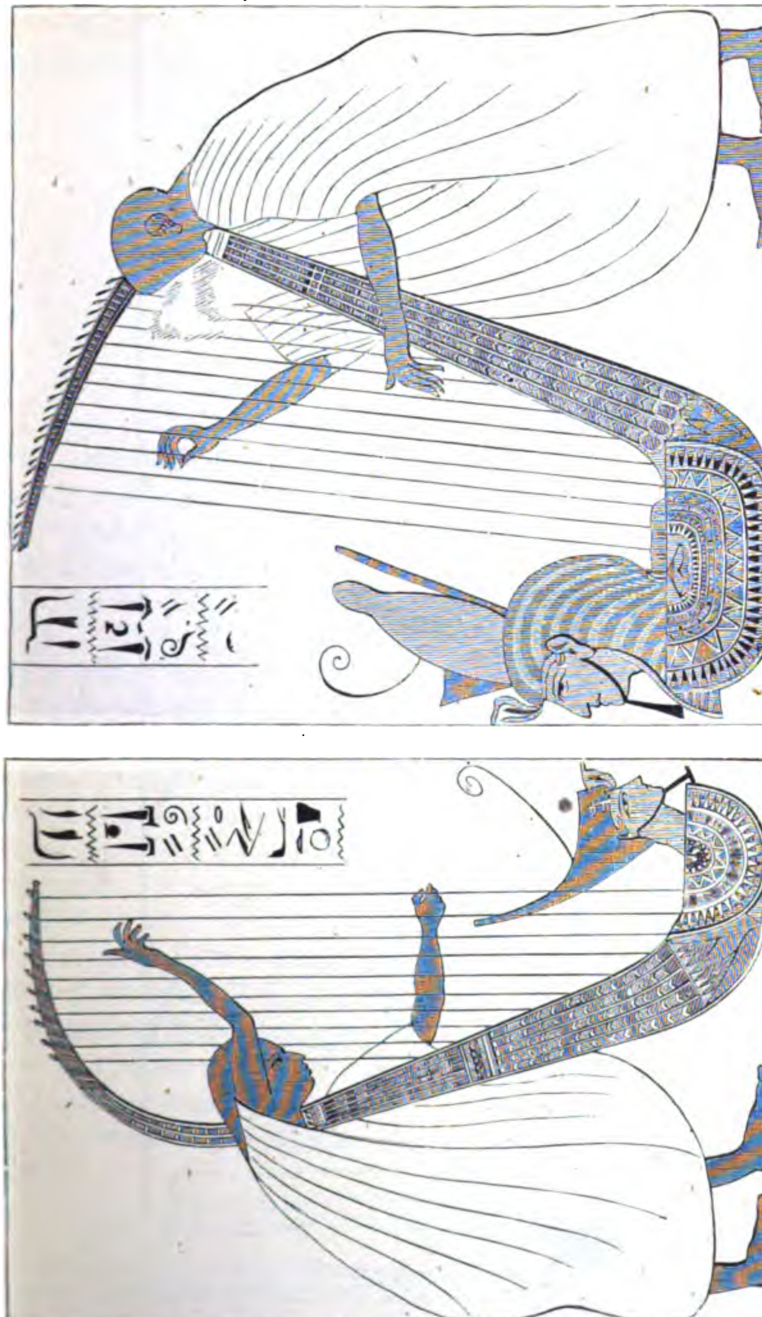


Fig. 65.



Fig. 66.

CHAPITRE CINQUIÈME.

DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE CHEZ LES ÉGYPTIENS.

§ I.

Instruments à cordes.

La harpe est l'instrument dont l'usage se montre le plus fréquent sur les monuments de l'Égypte. Son origine remonte à la plus haute antiquité, car le joueur de harpe à sept cordes qui accompagne un chœur de chanteurs et de cantatrices, dont on voit le dessin, fig. 55, se trouve à Djizeh, dans le tombeau d'Ismaï, qui appartient à l'époque du dernier roi de la quinzième dynastie, environ 2,365 ans avant J.-C. (1).

On a même découvert des joueurs de harpe dans les sculptures d'un tombeau voisin de la grande pyramide, dont l'âge paraît se rapprocher de celui de ce gigantesque monument, et dont l'antiquité remonterait conséquemment à plus de quatre mille ans avant l'ère chrétienne. La construction de ces instruments est plus primitive que celle qui appartient à des temps postérieurs. Ainsi qu'on le voit dans la figure 59, elle consiste simplement en une pièce de bois courbe, creusée dans toute sa longueur, entièrement évidée à la partie supérieure, pour rendre facile l'attache des cordes aux chevilles, et tenant, par son extrémité inférieure, à une caisse sonore de petite dimension. Dans l'état actuel de ces sculptures, le nombre de cordes des harpes ne peut être déterminé d'une manière absolue; mais il paraît être de sept (2). Rosellini considère cette forme de l'instrument comme la plus antique offerte par les monuments de l'Égypte (3).

(1) J.-B.-C. Lesueur, *Chronologie des rois d'Égypte;* Canon, p. 323.

(2) Rosellini, ouvrage cité, pl. XCV. — Sir Gardner Wilkinson, *The manners and customs of the ancient Egyptians*, vol. II, chap. VI, p. 238.

(3) Ouvrage cité, t. III, p. 13, note 2.

Le nom égyptien de la harpe, plus ou moins altéré, avait été donné d'abord par Porphyre, dans sa lettre à *Ambon* (1), et par un chrétien d'Égypte, nommé *Josep* ou *Joseph* (2). Ce nom, régulièrement écrit, est *te bouni*. Suivant Jablonski (3), il ne doit former que le seul mot *tebouni;* cependant les inscriptions en hiéroglyphes phonétiques où se trouve ce nom, dans les tombeaux, ont le ᴛᴏᴛ, représenté par la main tournée à gauche, séparé de ʙɪɪ (*bouni*), et forme *te bouni* (la harpe). Suivant le même savant, *tebouni* avait la même signification que κιθάρα en grec, et désignait un instrument trigone, peu différent de la lyre et de la cithare; il se jouait avec un *plectrum*, et était de la même espèce que celui qui est connu aujourd'hui sous le nom de *harpe*. Il y a beaucoup d'inexactitudes et d'erreurs dans ces paroles : d'abord les harpes égyptiennes représentées par les monuments sont curvilignes et non triangulaires. Deux exceptions seulement se sont rencontrées à cette règle générale, la première dans la harpe moyenne du musée égyptien de Paris, dont on voit ici la figure :

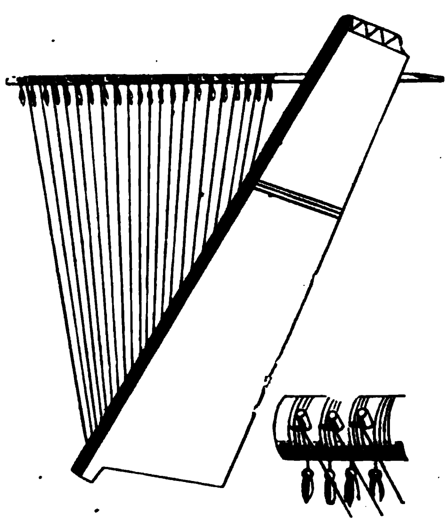


Fig. 67.

(1) Cf. les notes de Thomas Gale sur le traité *De mysteriis*, de Jamblique, p. 315.

(2) *In Hypomnestico, seu libello sacro memoriali*, lib. V, c. 144, *apud Fabricii Codex pseudopigraphus Veteris Testamenti*, t. II, fol. 330.

(3) *Opuscula*, t. I; *Voces ægyptiacæ apud scriptores veteres; voce* TEBOYNI, p. 344.

l'autre, trouvée à Thèbes en 1823, par M. Madox, voyageur anglais, et qui est représenté ici :



Fig. 68.

Dans ces deux harpes, la tringle où s'attachent les cordes est fixée à angle aigu à travers le corps de l'instrument. La première est montée de vingt-deux cordes; l'autre n'en a que vingt. Rien de semblable à ces formes n'apparaît dans les monuments, et il y a quelque apparence qu'ils ne sont pas d'origine égyptienne, car il n'existe pas, dans les peintures ni dans les sculptures de l'Égypte, une seule figure de harpe, quelle qu'en soit la dimension, dont les cordes ne soient attachées et tendues par des chevilles, tandis qu'elles sont fixées par des attaches tournantes sur le cylindre dans la harpe du Musée de Paris, ainsi qu'on le voit aux lyres et cithares grecques et asiatiques, et comme cela se remarque encore aujourd'hui aux lyres rustiques des Berbères. Quant à l'instrument trouvé à Thèbes en 1823, on n'aperçoit aucune trace d'attache des cordes ni de chevilles pour les accorder; il est donc impossible de l'assimiler à aucun genre connu d'appareil sonore. Quoi qu'il en soit de ces deux exceptions, les monuments suffisent pour démontrer que le nom de *te bouni* n'a été donné en Égypte qu'aux harpes qui y sont représentées, c'est-à-dire aux harpes curvilignes. En second lieu, la lyre et la cithare n'ont jamais eu d'analogie avec le *trigone*, qui est une harpe d'espèce particulière, comme on le verra plus loin. De plus, la harpe n'était pas pincée avec le plectre, mais avec les doigts de deux mains (1). Enfin *te bouni* est le nom propre de la harpe et ne répond pas à la

(1) Cette remarque a été déjà faite par Villoteau, dans sa *Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Égypte*, t. VI, p. 419, de l'édition in-8°.

cithare : plusieurs monuments de l'Égypte en fournissent la preuve. L'inscription placée au-dessus du harpiste, dans cette figure rapportée par Rosellini (1), fournit à ce sujet un renseignement positif; la voici :

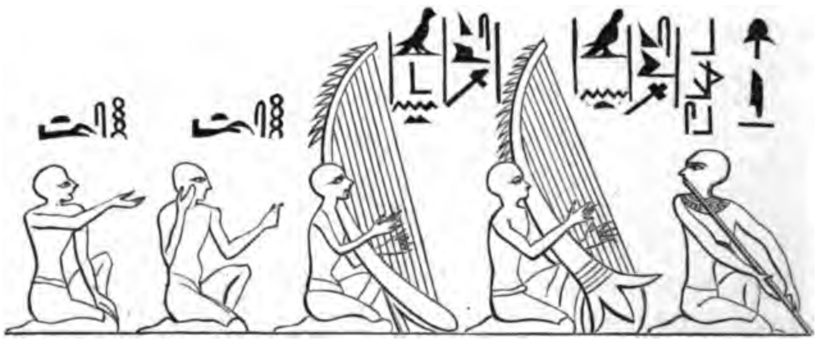


Fig. 69.

Les caractères qui la composent sont au nombre de sept, et sont disposés en deux petites lignes horizontales allant de gauche à droite. Les quatre premiers, qui sont tournés dans un sens opposé, appartiennent à la seconde figure, sur la tête de laquelle ils tombent. Les premiers de ces caractères représentent les lettres : CK, lesquelles sont accompagnées d'un signe déterminatif; puis viennent les signes des caractères ⲩⲃⲛⲧ. L'ensemble de l'inscription est donc ⲥⲕ ⲩⲃⲛ ⲧ, ce qui signifie *joueur de te bouni*, ou *joueur de harpe* (2).

D'autres figures, qui représentent le même sujet (3), ont la même inscription sans le ⲧ, ce qui prouve que ce signe n'est que l'article, et que *bouni* est le nom de l'instrument.

On a fait la remarque que rien, dans les harpes égyptiennes, n'indique qu'elles offrissent le moyen de modifier la tension des cordes et d'en varier les intonations et l'accord, soit par des crochets, comme aux harpes européennes du dix-septième siècle, soit par des pédales, comme aux harpes modernes, et qu'elles n'avaient pas, pour la production des demi-tons, un double rang de cordes, comme les harpes galloises; d'où l'on a conclu que les harpes de l'Égypte ne

(1) Ouvrage cité; *Monum. civ.*, pl. XCIV, fig. 2.
(2) Rosellini, ouvrage cité, t. III, p. 23 du texte.
(3) *Idem*, pl. XCV, fig. 2 et 5.

pouvaient jouer que dans un seul ton (1). Une pareille conséquence, dans l'ignorance où était l'écrivain du système tonal des Égyptiens, est non-seulement hasardée, mais encore sans valeur aucune.

Sur le même fait, un autre auteur, dont l'idée fixe est qu'il n'y a eu chez tous les peuples, et dans tous les temps, que la même gamme diatonique, ne manque pas de saisir cette occasion pour écrire les lignes suivantes : « Tout porte à croire enfin que les anciens Égyptiens « n'ont jamais connu dans leur musique que le genre diatonique pur, « et qu'ils n'avaient par conséquent besoin d'aucun moyen pour ob- « tenir des intervalles dont ils ne faisaient pas usage (2). » Celui qui décide si résolûment que la musique égyptienne était du genre diatonique, n'avait pas pris la peine de chercher le seul moyen qui pût lui fournir une base certaine pour la connaissance du système de tonalité de cette musique : ainsi qu'on l'a vu, cette base ne pouvait être trouvée qu'à l'aide de la flûte traversière de l'Égypte. Or l'écrivain dont on vient de lire les paroles connaissait l'existence de la flûte du musée de Florence, qui lui aurait révélé la nature chromatique de son échelle, s'il eût eu les mêmes soins et s'il eût employé les procédés qui ont été mis en usage pour notre histoire. J'ai déjà dit que, par les peintures et les sculptures des monuments de l'Égypte, on voit que la harpe concertait avec la flûte, ce qui aurait été impossible si elle eût été accordée diatoniquement. Si le système tonal de la musique égyptienne avait été purement diatonique, la disposition des trous de la flûte aurait été très-différente ; leurs distances auraient été plus grandes, et leur nombre porté à sept, pour compléter l'octave ; car cinq trous, disposés diatoniquement sur un tube, ne peuvent produire que les sons d'une sixte.
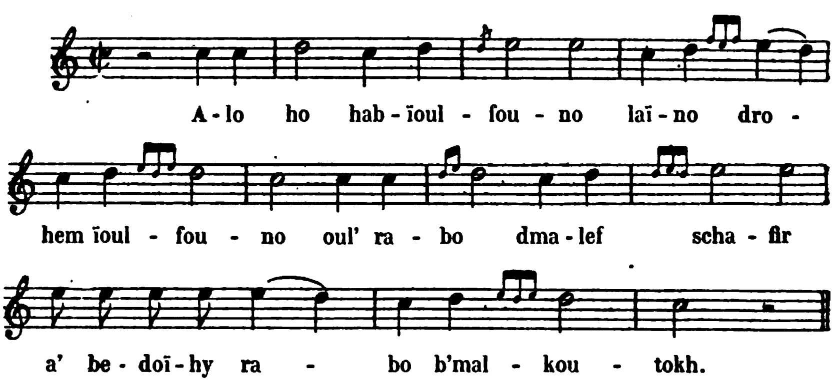
Prenant donc pour base la flûte égyptienne, telle que nous la connaissons, nous sommes fondé à affirmer que la harpe ne pouvait concerter avec elle que par le même système, c'est-à-dire en s'accordant par demi-tons chromatiques. Il est à peu près hors de doute que l'opinion favorable à l'existence du seul genre diatonique dans la musique des Égyptiens s'est formée de ce que, dans les monuments les plus anciens, les harpes n'ont que sept ou huit cordes, lesquelles sont né-
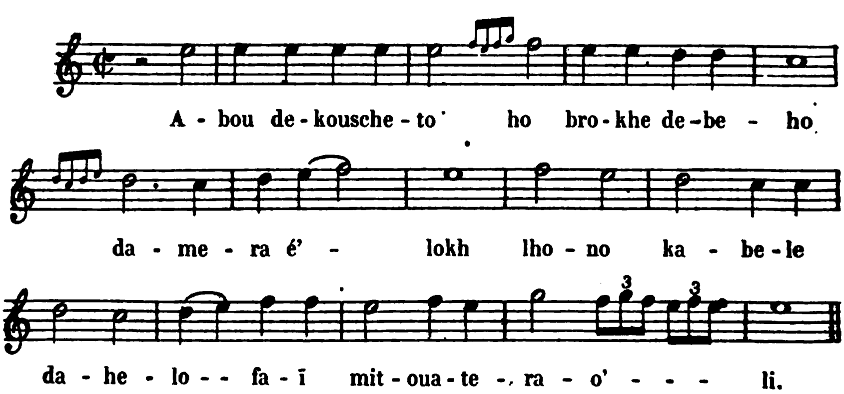
---

(1) G. Wilkinson, ouvrage cité, t. II, p. 277.
(2) De la Fage, *Histoire de la Musique*, t. II, p. 95.

cessaires pour former la gamme diatonique d'une septième ou d'une octave; car tous les historiens de la musique ont transporté dans l'antiquité, ainsi que chez les peuples orientaux, les préoccupations de l'art européen moderne dont ils avaient contracté l'habitude, et qu'ils considéraient comme dérivant d'une loi naturelle et fondamentale. Cependant, pour peu qu'on soit initié à la musique des races asiatiques, on sait que leurs mélodies sont, en général, circonscrites dans un petit nombre de sons, et qu'elles affectionnent les petits intervalles entre ces sons. Qu'on examine tous les chants religieux des églises de la Syrie et de l'Arménie, on verra qu'ils sont tous renfermés dans l'espace d'une quarte, ou d'une quinte au plus. Quelques exemples sont ici nécessaires pour établir cette vérité dans l'esprit des lecteurs.

Chant du sixième ton de la secte Ephremoïte.



Chant du troisième ton de la secte Jacobite.



Le premier de ces chants est contenu dans l'espace d'une quarte; le second est renfermé dans une quinte. On pourrait citer une multitude de chants qui n'ont pas plus d'étendue, non-seulement dans les rites des nombreuses sectes religieuses de l'Orient, mais aussi parmi les mélodies populaires des nations asiatiques.

Il ne faut pas oublier que la flûte seule s'unissait souvent aux voix dans le chant : les monuments en offrent des exemples tels que celui-ci :

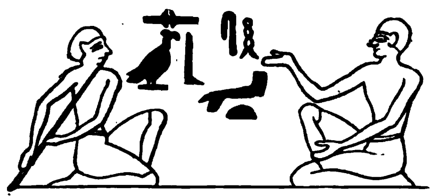
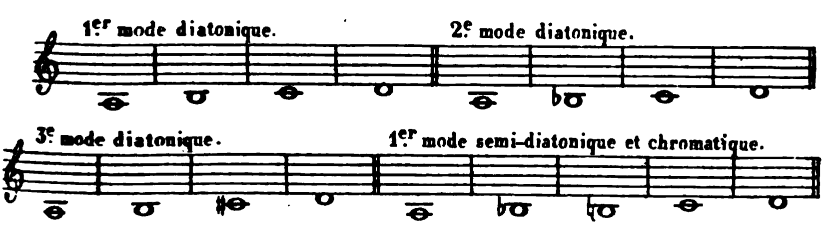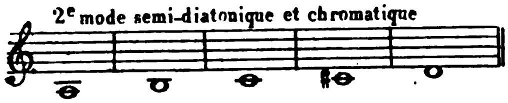


Fig. 70.
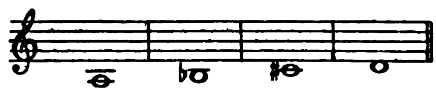
Il est évident, par cette circonstance, que le chant ne pouvait embrasser une étendue de sons plus grande que la flûte : or cette étendue étant bornée à une quarte, le chant ne pouvait dépasser cet intervalle : mais, de même que l'Inde, la Perse, l'Arabie ont eu et ont encore une grande variété de modes, les Égyptiens, ayant donné à leur flûte tous les degrés chromatiques dans l'espace de cette quarte, n'ont pu avoir d'autre dessein que de trouver des variétés de modes, pour éviter la monotonie qui serait résultée du retour incessant d'un si petit nombre de sons, et conséquemment des mêmes formes. Il suit de là que les mélodies, bornées par nécessité aux ressources d'une échelle chromatique renfermée dans une quarte, ont dû être formulées dans les divers modes d'arrangement des sons dont la flûte leur offrait la ressource. Ces modes sont au nombre de six dans la quarte chromatique, à savoir, trois diatoniques, deux mêlés de diatonique et de chromatique, et un enharmonique : ils sont analogues à quelques-uns des modes persans et arabes, et formulés comme on le voit ici :



2e mode semi-diatonique et chromatique



Mode enharmonique.

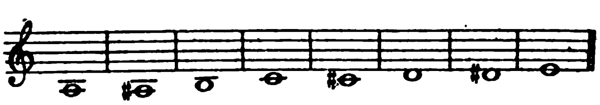


Les mélodies formées dans chacun de ces modes étaient chantées une octave plus haut par les voix de femmes.

Ainsi qu'on le voit, ces modes ne pouvaient résulter que de l'existence de tous les demi-tons chromatiques produits par la flûte traversière des Égyptiens; mais nous sommes autorisé à en tirer la conclusion réciproque, que si les modes n'avaient pas été conçus tels qu'on les voit ici, la flûte n'aurait pas été construite sur une échelle chromatique.

Poursuivons maintenant nos investigations en ce qui concerne l'accord des harpes égyptiennes, et complétons la réfutation du système par lequel on prétend réduire la musique antique de l'Égypte à l'usage d'un *genre diatonique pur*, qu'on ne définit pas.

Ainsi qu'il a été dit précédemment, pour les chants qui dépassaient l'étendue de la quarte, la harpe était nécessaire. Si la mélodie restait dans les limites d'une quinte, et si les divers chants compris dans cet intervalle étaient formulés, suivant les circonstances, dans les modes qu'on vient de voir, la harpe à huit cordes aurait été suffisante, parce que son accord pouvait être celui-ci :

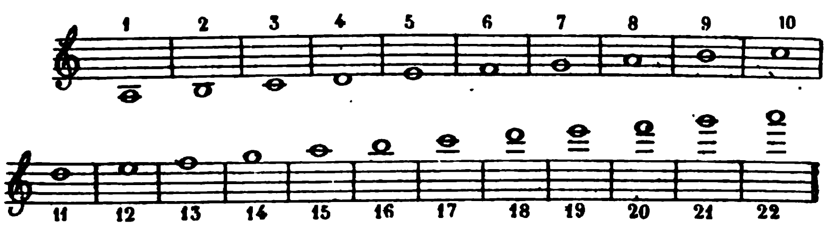


Pour les chants dont les intonations auraient embrassé l'étendue d'une sixte ou d'une septième, l'échelle chromatique des harpes à dix cordes aurait fourni tous les degrés nécessaires. Enfin, la harpe à treize cordes aurait été suffisante pour les mélodies dont l'étendue était renfermée dans l'octave, parce qu'elle fournit les intonations des douze demi-tons qui complètent cet intervalle.

Ajoutons une dernière considération qui démontre la nécessité

absolue, dans la musique égyptienne, de harpes accordées d'une autre manière que par le genre diatonique : en effet, si les harpes montées de vingt, vingt et une et vingt-deux cordes avaient été accordées diatoniquement, elles auraient embrassé une étendue de près de trois octaves, ou même de trois octaves complètes, comme on le voit ici :

Étendue d'une harpe diatonique de 22 cordes.



Or tous les chants populaires de l'Orient, soit de l'Inde, de la Perse, de l'Arabie, de l'Asie centrale ou de l'Égypte, sont renfermés dans l'espace d'une octave, ou d'une dixième au plus, ainsi qu'on le verra par la suite de cette histoire. La harpe chromatique à treize cordes était donc suffisante pour les chants de ce genre, et celles qui en avaient vingt ou vingt-deux n'avaient pas à s'élever au-dessus d'une dixième ou d'une onzième; d'où il suit invinciblement qu'elles étaient accordées en échelle chromatique. Les sons suraigus qu'on voit représentés dans l'exemple noté ci-dessus n'ont jamais été employés dans l'antiquité égyptienne; s'il en était autrement, la flûte traversière n'aurait pas été faite dans un diapason si grave.

Le lecteur peut comprendre, par cette analyse de faits patents, quelle confiance méritent les assertions de certains historiens de l'art, qui, sans avoir la moindre indication positive, décident, avec une incroyable légèreté, que la musique des anciens Égyptiens était du genre diatonique pur. Que, nonobstant les éléments chromatiques des instruments de l'Égypte, ils aient pu jouer des chants diatoniques, cela est hors de doute et je l'ai démontré, tant par l'analyse de ce qui est contenu dans l'échelle chromatique que par des exemples, et même par toute la première partie de l'*alleluia* des Coptes ; mais que le genre diatonique n'ait eu qu'un seul mode et que les éléments chromatiques de la flûte égyptienne n'aient pas eu d'emploi, c'est ce qui est inadmissible.

Les plus beaux modèles de harpes se montrent dans les peintures d'une petite chambre de la partie inférieure du tombeau de

Rhamsès IV, à *Riban-el-Moluk*, et dont les figures, d'après Rosellini (1), se trouvent pl. II. Un de ces instruments a onze cordes; l'autre en a treize. Dans la partie inférieure de chacune de ces harpes, on voit une tête barbue avec l'*ureo*, et avec les deux mitres royales (*pschent*) supérieure et inférieure, qui sont les symboles de la haute et de la basse Égypte. Peut-être la différence du nombre de cordes entre les deux instruments est-elle allégorique; car la harpe qui porte le symbole de la haute Égypte a treize cordes, tandis que l'autre n'en a que onze. Tous deux sont peints avec goût des couleurs les plus belles, qui n'ont rien perdu de leur éclat (2). Chacun des deux harpistes est placé en face d'une divinité funèbre assise. Leurs vêtements, ainsi que leur tête rasée, démontrent qu'ils sont de la caste sacerdotale la plus élevée.

Les harpes du tombeau de Rhamsès IV diffèrent essentiellement, pour la forme, des autres instruments de même espèce représentés sur les monuments de l'Égypte. Le corps, assez semblable à celui des harpes modernes, a, comme celles-ci, une inclinaison en ligne droite, et ne s'arrondit qu'à l'extrémité supérieure, pour former la *console*, à laquelle sont attachées les cordes.

Une figure tirée d'un tombeau de Thèbes, et qu'on voit ici, offre la représentation d'une petite harpe à quatre cordes; elle concerte avec une autre petite harpe à sept cordes, à laquelle est attaché un pied oblique (fig. 71).



Fig. 71.

Cette harpe à quatre cordes a la forme et la dimension des harpes portatives de nos musiciens ambulants.

Il y eut aussi en Égypte de très-petites harpes portatives qui étaient jouées par des femmes et dont on po-

(1) Ouvrage cité : *Mon. civ.*, pl. XCVII.

(2) Ces figures ont été publiées dans la *Description de l'Égypte; Antiquité*, t. II, pl. 91, mais inexactement pour les détails et pour les couleurs, ainsi que pour le nombre des cordes, porté à vingt et une dans une des harpes, quoiqu'il ne soit en réalité que de treize.

sait la base sur un meuble. On voit dans les ruines du grand temple de Denderah (basse Égypte) (1), une harpe à neuf cordes posée sur une sorte d'escabeau, et jouée par une femme, personnage mythologique. Une autre divinité accompagne les sons de cet instrument avec le tambour de basque circulaire, comme on le voit ici (fig. 72).



Fig. 72.

On voit dans quelques sculptures et peintures antiques un instrument monté de trois ou de quatre cordes, lequel est porté sur l'épaule des femmes, qui la jouent des deux mains, comme dans cette figure (fig. 73):

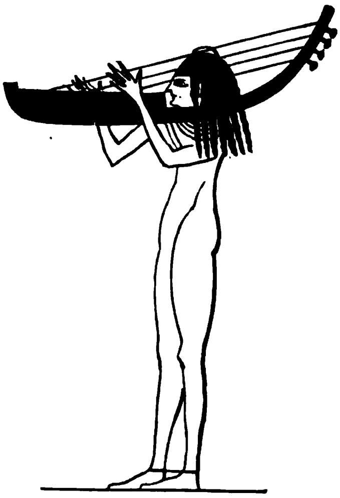


Fig. 73.

Un de ces instruments, trouvé dans un tombeau, est au musée de Florence. Ce n'est pas une harpe proprement dite, car il est composé d'une tige arquée, qui traverse une boîte sonore attachée à sa partie inférieure et couverte d'une table d'harmonie. Les cordes sont attachées aux deux extrémités de la tige arquée, et se tendent par des chevilles. On en voit ici la construction (fig. 74).

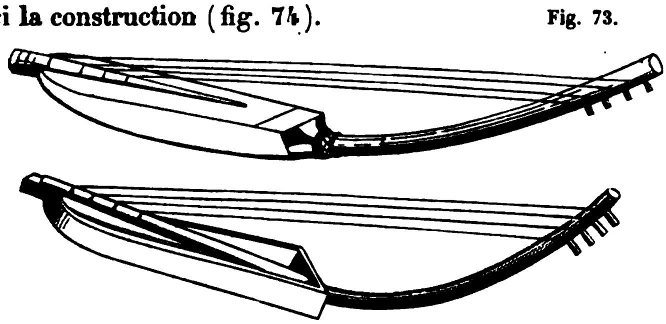


Fig. 74.

(1) Wilkinson, ouvrage cité, t. II, p. 275, n° 208.

Un autre instrument à cordes pincées et sans manche se voit aussi sur les monuments de la haute Égypte : il est aussi distinct des harpes que le précédent, étant formé d'une sorte de grande cuiller de bois courbe, sur laquelle est appliquée une table d'harmonie traversée dans sa longueur par un sillet auquel s'attachent les cordes à leur extrémité inférieure, au nombre de trois, quatre ou cinq : elles sont tendues par des chevilles. Voici la figure de cet instrument (fig. 75) :



Fig. 75.

Cet instrument paraît être originaire de l'Éthiopie, ainsi que le fait voir la figure d'un musicien entendu par le capitaine Speke, dans le *Karagoué*, en 1861, pendant son voyage aux sources du Nil (1).

On trouve au Muséum britannique de Londres trois corps de ce genre d'instruments, plus ou moins détériorés, lesquels ont été trouvés dans des tombeaux de la haute Égypte par M. Salt, voyageur anglais. Ces débris, dont on voit les figures ci-après, font bien comprendre le système de construction de cet appareil sonore (fig. 76).

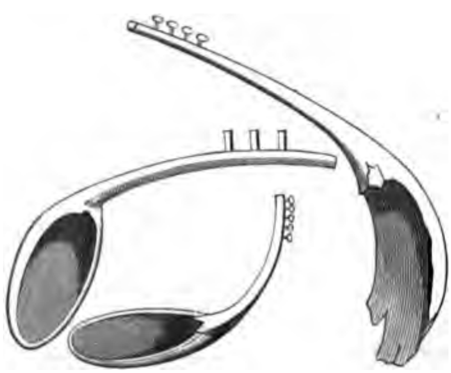


Fig. 76.

D'après les harpes antiques qui existent dans les musées de Paris et de Florence, le bois qui servait à la construction de ce genre d'instrument était l'acajou (*mahoni* ou *mahogano*) du Sénégal, introduit en Égypte par le commerce ou par la conquête. L'usage général paraît avoir été de couvrir la partie extérieure avec une peau de bœuf ou de chèvre. On aperçoit encore sur la harpe du musée du Louvre des vestiges du maroquin rouge qui la recouvrit autrefois, et les instruments de la collection Salt, maintenant au Muséum britannique, sont encore recouverts en partie par du maroquin vert.

La matière des cordes était le boyau de chat. Le respect des Égyptiens pour cet animal pourrait faire naître des doutes sur ce fait, s'il

(1) *Les sources du Nil : journal de voyage du capitaine J. H. Speke, etc.* Traduit de l'anglais par M. E. D. Forgues. Paris, Hachette, 1864, in-8°, p. 189.

n'avait été démontré par la découverte faite en 1823, dans une tombe des environs de Thèbes, creusée dans un rocher, à vingt-trois mètres de profondeur, d'un instrument encore pourvu de ses cordes tendues, lesquelles résonnèrent sous les doigts d'un voyageur archéologue, après un silence de plusieurs milliers d'années. La sécheresse du sol, la nature de la roche, et surtout la privation absolue d'air, avaient conservé ces cordes intactes [1].

Les chevilles, qui tendaient les cordes et leur donnaient l'intonation nécessaire, étaient faites généralement en bois de sycomore, et ornées, pour la plupart, d'une fleur de lotos à leur extrémité extérieure. La tête des harpes était creusée, pour rendre facile l'attache des cordes aux chevilles, comme on le voit ici :

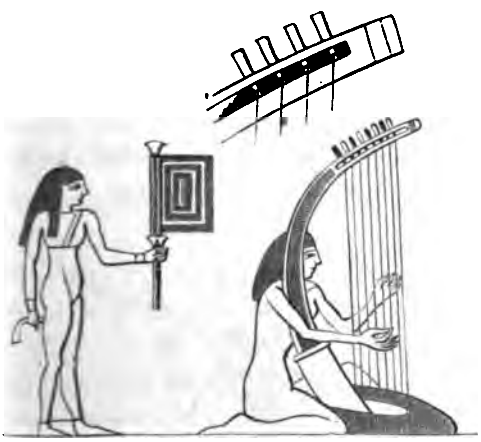


Fig. 77.



Fig. 78.

J'ai parlé [2] d'une figure monstrueuse qu'on voit dans le *pronaos* du temple de Dakket, en Nubie, et qui tient une harpe trigone à vingt et une cordes : on voit aussi, sur quelques monuments de l'Égypte, un petit nombre d'autres harpes triangulaires (fig. 79 et 80) ; mais ce genre d'instrument



Fig. 79.



Fig. 80.

---

(1) Wilkinson, ouvrage cité, t. II, p. 283.

(2) Chapitre II de ce livre, p. 194.

n'appartient pas à l'Égypte; il est originaire de la Syrie, ainsi que l'a très-bien démontré Spanheim (1), et ce furent les Phéniciens qui en répandirent l'usage. Je parlerai de cet instrument dans la partie de ce livre relative à la musique des peuples de l'Asie.

L'instrument à cordes et à manche, qui se voit fréquemment dans les sculptures et peintures de l'Égypte, n'est pas connu sous son nom égyptien. Suivant Villoteau, il se serait appelé du même nom que la harpe (2), ce qui ferait supposer que *te bouni* serait un nom générique désignant les divers instruments à cordes en usage chez les Égyptiens; mais les inscriptions hiéroglyphiques qui ont été citées précédemment repoussent une pareille interprétation. Les voyageurs et les archéologues ont donné au même instrument les noms modernes de *luth, théorbe,* et *guitare* : à défaut du nom antique et jusqu'à ce qu'un hasard heureux le fasse découvrir, on peut lui donner le nom de *guitare*, bien que, par le petit volume du corps de l'instrument, la longueur et le peu de largeur du manche, il ait des rapports plus marqués avec les instruments à cordes pincées des Arabes, appelés *tanbourah*, qu'avec la guitare européenne, ainsi qu'on le voit dans ces figures :



Fig. 81.



Fig. 82.

(1) Voyez son excellent commentaire sur les hymnes de Callimaque (*Callimachi hymni epigrammata et fragmenta, etc.* Ultrajecti, 1697 ; t. II, p. 474-475.

(2) Voici ce qu'il en dit : « Les Égyptiens avaient des *tebouni* de différentes espèces et de dif- « férentes formes ; ils en eurent en forme de harpe, en forme de lyre et en forme de guitare « (*Dissertation sur les instruments de musique des Égyptiens*, dans la *Description de l'Égypte ;* « *Antiquité*, t. VI, p. 423, édit. in-8°) ».

La guitare égyptienne se composait d'une caisse ovale creusée dans une pièce de bois, laquelle, ayant été amincie au degré suffisant pour la sonorité, était recouverte d'une table d'harmonie en bois mince, ou en peau d'antilope d'Éthiopie, percée d'ouïes pour l'expansion du son. Un instrument de cette espèce, dont le manche était rompu et presque entièrement détruit, a été trouvé dans un tombeau à Thèbes, par M. Madox, voyageur anglais qui en a communiqué le dessin à M. Wilkinson (1). Ce débris étant suffisamment détaillé pour faire comprendre au lecteur la construction de l'instrument, je crois devoir en reproduire ici la représentation :



Fig. 83.

Le manche de cette guitare, dont la longueur était en rapport avec le diapason grave de la flûte traversière (2), avait peu de largeur, parce que l'instrument n'était ordinairement monté que de deux cordes; cependant on voit, dans le grand ouvrage de Champollion sur l'Égypte (3), deux figures de femme extraites de la peinture d'un tombeau, dont l'une pince une guitare à deux cordes, et l'autre une guitare à trois cordes : celle-ci a le manche plus large. A l'égard de la longueur totale de l'instrumeut, depuis l'extrémité inférieure de la table d'harmonie jusqu'à celle du manche, Wilkinson estime (4) qu'elle était en moyenne d'un mètre vingt-cinq centimètres. Il y a lieu de croire que le manche de la guitare était divisé par des cases pour y placer les doigts et varier les intonations des cordes, comme cela se voit dans tous les instruments du même genre, chez les Arabes, les Persans et les Hindous. Le musicien qui jouait de cette guitare la tenait comme se tient la guitare moderne, et en pinçait les cordes

(1) G. Wilkinson, ouvrage cité, p. 303.

(2) L'intonation d'une corde à vide est en rapport de sa longueur ; de là résulte que la note produite par une corde longue est plus grave que celle d'une corde plus courte.

(3) *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, pl. CLIX, fig. 3.

(4) Ouvrage cité, t. II, p. 300.

avec un plectre, qu'on voit attaché à l'instrument par un cordon mince représenté dans les diverses figures des monuments. L'usage du plectre pour les instruments de ce genre est général dans tout l'Orient. Chez les Arabes, il est formé d'une plume d'aigle taillée en pointe courte.

L'espèce de guitare, dont on vient de voir la description, était employée par les danseurs dans l'ancienne Égypte; leur danse n'était pas sautante mais pantomimique, comme on le voit par ces figures :



Fig. 84.



Fig. 85.

C'est à tort qu'on a cru voir la lyre parmi les instruments des

Égyptiens (1). La tradition qui attribue à Mercure l'invention de cet instrument, à l'occasion d'une tortue qu'il trouva sous ses pas après une inondation du Nil, est purement grecque. La lyre proprement dite n'apparaît ni dans les sculptures des temples, ni dans les peintures des tombeaux de l'Égypte, à l'exception d'un instrument de cette espèce à trois cordes, qui figure dans le zodiaque du grand temple de Denderah, transporté en France en 1821 ; mais il a été démontré que ce monument de l'astronomie égyptienne ne remonte pas au-delà de l'époque des Ptolémées (2). On peut affirmer que la lyre ne fut pas connue en Égypte avant qu'Alexandre eût fait la conquête de ce pays. Cet instrument est d'origine grecque. L'erreur à ce sujet provient de ce que, depuis longtemps, on a confondu la lyre avec la cithare, qui est asiatique, ainsi que le prouvent les découvertes faites dans les ruines de Ninive. Les monuments de l'Égypte ne nous montrent que des cithares ; les trois instruments trouvés dans les tombeaux égyptiens et qui sont aujourd'hui dans les musées de Berlin, de Florence et de Leyde, ne sont pas autre chose, quoiqu'ils y figurent sous le nom de *lyres*.

Je connais les passages d'auteurs grecs qu'on pourra m'opposer, et par lesquels on essayera peut-être d'établir que la lyre et la cithare étaient la même chose : j'examinerai, dans l'histoire de la musique des Grecs, la signification réelle de ces textes, et j'expliquerai les contradictions qui s'y rencontrent ; mais je crois devoir me borner à rappeler ici que Pausanias dit, en parlant des forêts de chênes de l'Arcadie, que, de son temps (vers l'an 175 de l'ère chrétienne), elles étaient pleines de sangliers, d'ours et de tortues d'une très-grande taille, dont on pouvait faire des lyres aussi grandes que celles qui se faisaient avec les tortues des Indes (3). Or, les lyres seules étaient faites avec la carapace de la tortue : Horace nous apprend qu'on lui

---

(1) Villoteau, *Dissertation*, etc.; *Description de l'Égypte ; Antiquité*, t. VI, p. 423. — Wilkinson, ouvrage cité, t. II, p. 288-297. — De la Fage, ouvrage cité, t. II, p. 80-87.

(2) Biot a même fait voir qu'il n'a été exécuté que sous la domination romaine en Égypte, à l'époque du règne des Antonins (vers l'an 140 de l'ère chrétienne) : voyez son *Mémoire sur le zodiaque circulaire de Denderah*, 3e partie, dans les *Mémoires de l'Institut national de France. Académie des inscriptions et belles-lettres ;* tome XVIe, 2e partie. — Letronne, *Analyse raisonnée des représentations zodiacales de Denderah et d'Esné*, partage la même opinion, et s'exprime ainsi : *Les quatre zodiaques de Denderah et d'Esné ; comme les huit autres qu'on a trouvés en Égypte existent tous, sans exception, sur des monuments sculptés ou peints au temps des empereurs ;* même volume, 2e partie, p. 115.

(3) Καὶ χελώνας μεγίστας μεγέθει· λύρας ἂν ποιήσαιο ἐξ αὐτῶν χελώνης Ἰνδικῆς λύρα παρισουμένας, VIII, 23.

donnait, à cause de cela, le nom de *testudo* (1). Sa forme était, par la même raison, arrondie à son extrémité inférieure. La cithare, au contraire, était une caisse sonore, rectiligne à la base, et beaucoup plus variée que la lyre, sous le rapport du nombre des cordes. Voici les figures de celles qui sont aux musées de Berlin et de Leyde.

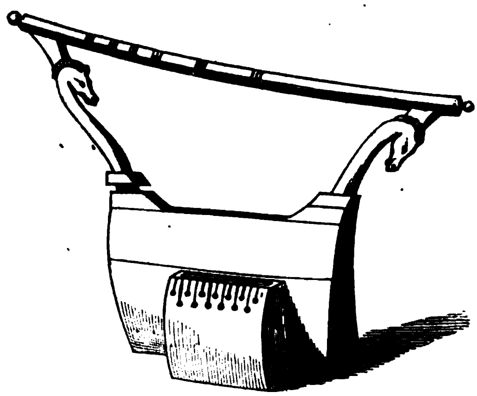


Fig. 86.

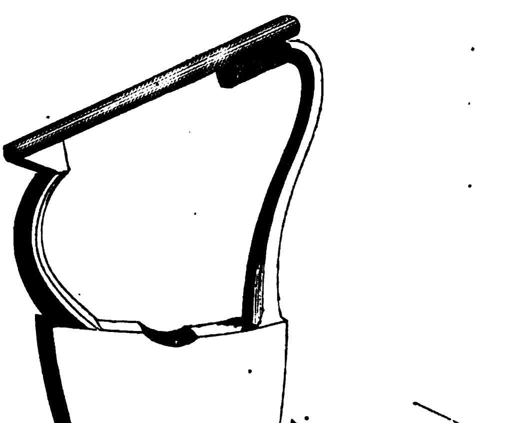


Fig. 87.

(1) « Tuque, testudo, resonare septem
« Callida nervis. »
Od. III, 11.

Ce sont des instruments de la même espèce que représentent tous les monuments de l'Égypte, et même, après la conquête du pays par Alexandre, on n'y aperçoit pas la moindre trace de l'instrument formé de l'écaille de la tortue (1).

L'Égypte elle-même paraît nous fournir les moyens de déterminer l'époque où la cithare asiatique y fut introduite. On trouve dans les *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, publiés par Champollion, la représentation de peintures du tombeau de Névôtph (2), à Beni-Hassan el Gadim, ancienne Heptanomide. L'auteur de ce grand ouvrage fait de ces peintures la description suivante : « Quinze prisonniers « étrangers, hommes, femmes et enfants, de race blanche, nez aqui- « lin, ayant la physionomie, le costume, la pique et la lyre des Grecs, « d'après les plus anciennes peintures de vases grecs, sont conduits « devant Névôtph, administrateur en chef des terres de l'Heptano- « mide, au nom de son fils, qui les a faits prisonniers, par un scribe « royal. Ce scribe remet en même temps une feuille de papyrus « contenant l'indication des faits, portant le nombre des prisonniers « à trente-sept, et énonçant, comme date, l'an VI du règne du roi « Osortasen (Tosortasen) de la XVI[e] dynastie, dix siècles avant la « guerre de Troie. »

Dans la description d'une autre planche (3), tirée de la même peinture, et qui appartient au même sujet, on lit : « Deux voyageurs à « pied sont précédés par un âne chargé de leur bagage. La physio- « nomie, le costume, la lyre, les armes et tous les accessoires des deux « personnages caractérisent des Grecs et en rappellent les types,

(1) M. Charles-Louis de Jan, savant bavarois, élève de Boeckh et de Gerhard, partage mon opinion concernant les différences qui distinguent la lyre et la cithare, ainsi que sur leurs origines. Il a traité cette question avec autant d'érudition que d'intelligence dans son écrit intitulé *De fidibus Græcorum* (p. 10-11). Voici ses paroles : « Quærentibus autem nobis, ubi lyra pri- « mum usurpata sit, verisimile est inventam illam et divulgatam esse a priscis Thracibus. Om- « nibus enim cantoribus inter illos natis lyra tribui solet Orpheo, Musæo, Thamyræ; Musæ « quoque multo sæpius cum lyris quam cum citharis sunt pictæ. Hæc etiam profecto causa est « cur in picturis Bacchicis lyram tam sæpe offendamus; nam cum ceteris diis multo gratior « fuisse videatur cithara, Thracio illi deo conjuncta erat lyra. Cithara autem non a Græcis « ipsis, sed a gentibus Asiaticis — fortasse Lydis — inventa est, a quibus eam Iones accepisse « existimo. » M. De Jan ajoute en note : « Ab Asianis Græcos recepisse citharam admodum « verisimile est etiam ideo, quod extat in sacris libris nostris (Daniel. 3, 5) vox Chaldaica « *Kitharos* (קִתָרֹס) quam Græci una cum illa re recepisse videantur. »

(2) T. IV, pl. 361 et 362.

(3) Idem, pl. 393 (*bis*).

« d'après les plus anciens vases peints, produits de l'art grec. Mais « ces peintures égyptiennes sont de beaucoup antérieures aux plus « anciens monuments connus de la peinture grecque. »

Les inscriptions hiéroglyphiques qui accompagnent ces tableaux ont fourni à Champollion les éléments de ses explications, contre lesquelles toutefois s'élèvent de graves objections. Remarquons d'abord que les personnages et l'âne de la planche 393 (bis) de son ouvrage sont les premières figures du tableau, dont les planches 361-362 ne sont que la suite, et qu'elles n'auraient pas dû en être séparées, car c'est le second de ces personnages qui joue de la cithare, et non de la lyre, dont il est parlé dans la description des planches 361 et 362. En second lieu, il y a certainement une erreur dans l'une ou l'autre de ces descriptions, puisque Champollion fait des voyageurs des premiers personnages, et des prisonniers des autres. Wilkinson a donné le tableau entier, tel qu'il est dans le tombeau. Champollion énumère tous les motifs qui le portent à voir des Grecs dans les personnages représentés. Le principal de ces motifs est l'analogie qu'ils offrent avec les plus anciennes peintures des vases grecs; cependant il reconnaît que le tableau du tombeau égyptien est de beaucoup antérieur aux plus anciens monuments de la peinture grecque, car il s'agit d'une époque qui précède de dix siècles la guerre de Troie. J'avoue ne rien comprendre à cela. Soit que, suivant la chronique de Paros, on place la prise de Troie dans l'année 1209 avant l'ère chrétienne, soit que, d'après Ératosthène, on en fixe la date à l'an 1183, en y ajoutant dix siècles, on arrive au nombre d'environ 2200 ans avant J.-C.; or, à cette époque, les Pélasges, premiers habitants connus de la Grèce, n'y étaient pas encore entrés. Ce n'est qu'environ deux cents ans plus tard qu'on les trouve dans la Thrace; et lorsque le Phénicien Inachus aborda dans l'Argolide, vers l'an 698 avant la guerre de Troie, il en trouva les habitants si peu avancés dans la civilisation, qu'il dut leur enseigner à cultiver la terre. Ce n'est pas dans une semblable situation qu'un peuple pratique les arts, qu'il voyage au loin, si ce n'est dans de grands mouvements de translation et en masse, ni enfin qu'il montre dans ses vêtements et dans les accessoires du nécessaire un certain degré de perfectionnement. Un instrument de musique aussi bien fait que la cithare de la peinture du tombeau égyptien n'appartient pas aux temps primitifs d'une nation. Voici le groupe de ce tableau où se trouve la cithare.



Fig. 88.

Les plus anciens poëtes musiciens mentionnés dans la mythologie grecque, Olen, Linus, Philammon, n'ont pas une antiquité de plus de 150 ans avant la destruction de Pergame; enfin, leur instrument ne fut pas la cithare asiatique, mais la lyre de Thrace, formée d'une écaille de tortue. En présence de ces faits non douteux, comment reconnaître des Grecs dans le tableau du tombeau de Névôtph?

Une autre considération très-importante s'élève contre la supposition que la peinture du tombeau de Névôtph représente des Grecs; supposition basée sur ce que les figures rappellent, suivant l'expression de Champollion, les types qui se voient dans les plus anciennes peintures des vases grecs. En s'appuyant sur cette ressemblance, l'illustre savant tombe dans une erreur longtemps accréditée parmi les antiquaires. Au temps de Winckelmann, on appelait *étrusques* tous les vases peints; mais, après que les fouilles, faites dans le royaume de Naples (Grande Grèce des anciens), eurent fait découvrir un nombre immense de vases des beaux temps de l'antiquité, on se persuada que tous les vases peints étaient grecs. On croyait généralement que ceux dont le dessin incorrect accusait des formes plus archaïques et plus étranges appartenaient aux premiers temps de l'art grec; mais les fouilles exécutées plus tard dans la Toscane (ancienne Étrurie) ont fait trouver une grande quantité de ces vases qui démontrent l'existence d'un art étrusque, appartenant évidemment à un peuple d'origine asiatique.

Wilkinson, expliquant la même peinture (1), pense qu'après une

(1) Ouvrage cité, t. II, p. 296.

étude plus approfondie de l'inscription hiéroglyphique qui l'accompagne, on pourrait y reconnaître l'arrivée de la famille de Jacob en Égypte. Il y a là, en effet, un synchronisme digne de remarque, car Jacob y arriva 2284 ans avant J.-C. La barbe qu'on voit à tous les hommes dans le tableau, et que les Grecs ne portaient pas, sauf dans la vieillesse, et la physionomie qui, quoi qu'en dise Champollion, est bien plus sémitique que grecque, semblent donner de la vraisemblance à la conjecture de l'archéologue anglais; mais ce qui fait crouler le système dont il s'agit, c'est que Joseph, fils de Jacob, ne fut pas ministre d'un roi de la dynastie thébaine, mais d'Apophis, quatrième roi pasteur, qui régnait sur la basse Égypte, et que c'est dans ce royaume, et non à Thèbes ou à Memphis, que Jacob alla chercher un refuge avec sa famille.

La question: *Que représente donc la peinture du tombeau de Névôtph?* reste, comme on le voit, incertaine; cependant il est hors de doute qu'elle rappelle le souvenir de l'arrivée d'étrangers en Égypte. Peut-être venaient-ils de l'Assyrie; peut-être de la Lydie ou de la Carie, mais à coup sûr de contrées asiatiques, caractérisées en eux par la cithare.

Les cithares, dont les monuments et les peintures des tombeaux de l'Égypte offrent l'image, sont montées de cinq, sept, huit, dix et douze cordes, ainsi qu'on le voit par ces figures tirées en partie des ouvrages de Champollion, Rosellini et Wilkinson.

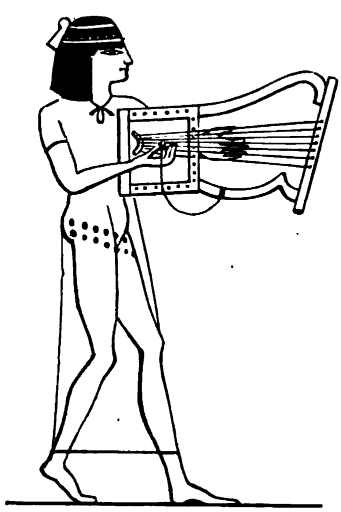


Fig. 89.

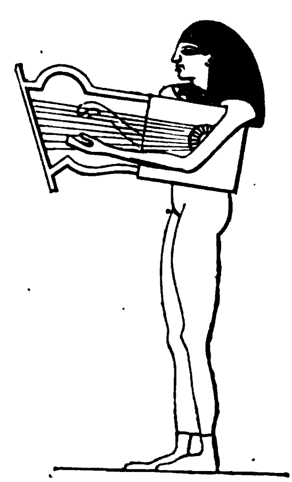


Fig. 90.



Fig. 91.

Wilkinson en cite même une à dix-huit cordes d'après un concert funèbre peint dans un tombeau à Thèbes. En voici la figure :



Fig. 92.

Les musées de Berlin et de Leyde possèdent de belles cithares égyptiennes trouvées dans les tombeaux de la haute Égypte, et bien conservées. La cithare de Berlin a environ soixante-six centimètres de hauteur totale, sa boîte sonore est haute de vingt-sept centimètres, et sa largeur est de trente-quatre centimètres. Son cordier, qui est en saillie, est disposé pour l'attache de treize cordes, lesquelles com-

posent le système complet de douze demi-tons chromatiques dans l'octave (voir les figures nos 86 et 87).

L'inclinaison horizontale qu'on remarque au cylindre supérieur qui va de l'une à l'autre branche de la cithare, soit dans les figures des monuments, soit dans l'instrument du musée de Berlin, soit enfin dans celui de Leyde, cette inclinaison, dis-je, avait pour objet de produire la tension des cordes au degré nécessaire pour l'intonation de chacune. Cette tension s'opérait en attachant les cordes à la partie la plus basse du plan incliné, puis en les faisant glisser sur le cylindre vers la partie élevée, jusqu'à ce qu'elles eussent atteint leurs intonations respectives.

La manière de tenir la cithare, pour en jouer, offre quelques différences dans les monuments; cependant l'usage le plus fréquent consistait à en appuyer la base contre la poitrine, en la soutenant par un lien qui passait sous un des bras, et sur l'épaule, du côté opposé, comme on faisait autrefois en Europe pour le luth, le théorbe, la mandore, et comme font encore les joueurs de guitare en Espagne. Quelquefois le citharède plaçait la partie inférieure de l'instrument sous son bras gauche, qui l'appuyait contre le corps. A l'égard des grandes cithares, montées de dix ou d'un plus grand nombre de cordes, on les appuyait verticalement contre l'épaule droite, où elles étaient maintenues par un lien (voyez les figures 89, 90, 91, 92).

Les figures peintes ou sculptées des cithares égyptiennes n'indiquent pas qu'elles eussent un chevalet posé sur la table de la boîte sonore, pour y appuyer les cordes et donner plus d'énergie à la tension. Cependant cet appendice est une nécessité pour les instruments dont les cordes sont parallèles au plan de la table d'harmonie, pour ébranler celle-ci et donner de l'intensité aux sons des cordes, à moins que le cordier ne soit attaché à la table, comme dans la construction de la guitare européenne. La pièce qui sert de cordier dans la cithare du musée de Berlin est attachée à la table d'harmonie; n'ayant pas fait d'expériences sur cet instrument, je ne puis dire quel effet elle produit; quant à la cithare du musée de Leyde, elle n'a rien de semblable.

On voit dans les figures de joueurs de cithare (voir nos 89, 90, 91 et 92) que les cordes de ces instruments étaient mises en vibration ou par les doigts des deux mains, ou alternativement par un crochet ou plec-

tre attaché par un cordon à l'instrument, et par les doigts de l'autre main.

§ II.

Instruments à vent.

La plupart des écrivains qui ont dit quelque chose de la musique des peuples orientaux y ont mêlé les traditions grecques, et, dans les faits qui appartiennent à l'histoire, ils n'ont pas manqué de confondre les fictions mythologiques avec la réalité. Les études historiques plus sérieuses qui, de notre temps, ont succédé aux œuvres d'imagination poétique, que nous ne sommes plus aptes à sentir, nous obligent à laisser à l'écart Minerve, Mercure, Apollon, Pan et les Muses, si nous voulons savoir la vérité en ce qui concerne les instruments de musique. Par malheur, nous n'échappons aux divinités de la Grèce que pour rencontrer Osiris sur les bords du Nil; car un passage de Guba, dans son *Histoire du théâtre*, citée par Athénée (1), attribue l'invention de la flûte droite à un seul tube, ou *monaule*, à cette divinité infortunée (2). Pollux dit aussi que cet instrument appartient aux Égyptiens, et cite particulièrement Osiris comme inventeur d'une certaine flûte très-sonore, faite de l'os de la jambe de l'ours (3); mais il ne dit pas si cet instrument était la flûte droite à un seul tuyau, ou la flûte traversière appelée πλαγίαυλος par les Grecs, et *tibia obliqua* par les Latins. Il est certain que ces deux genres de flûtes furent en usage chez les Égyptiens, car les monuments en offrent des représentations.

L'usage de la flûte droite, ou *monaule*, et de la flûte traversière, remonte à la plus haute antiquité chez les Égyptiens, car on les voit représentées toutes deux dans le tombeau d'*Imaï* (près de la grande pyramide), auquel on accorde aujourd'hui une ancienneté de plus de 4,000 ans, et dont on reproduit ici la figure (fig. 93).



Fig. 93.

La flûte droite était faite d'une tige de l'arbre appelé *lotos*, dont le bois était noir, et qui était particulièrement estimé pour cet emploi (4). Cette flûte était percée de trois, quatre, cinq ou six

(1) *Deipnos.* lib. IV, c. 23.
(2) Voyez aussi Eustathe, in *Iliad.* lib. XVIII, v. 526, p. 1157.
(3) *Onomast.*, lib. IV. 67.
(4) Pline, *Hist. nat.*, l. XIII, c. XXXII, 17. *Ligno colos niger. Ad tibiarum cantus expetitur.*

trous : son nom égyptien était *mam*, ou *men* (1) ; elle était aussi appelée *lotos*, à cause de la matière dont elle était formée, et *flûte libyque*, parce qu'on la croyait originaire de la Libye. On trouve encore cette flûte, percée de trois trous, chez les populations nègres de l'Éthiopie (2). La rareté des représentations de cet instrument, dans les sculptures et les peintures des monuments, a paru démontrer à un savant archéologue que son usage était moins fréquent que celui de la flûte traversière et de la double flûte (3). Voici toutefois la preuve de son emploi chez les Égyptiens.

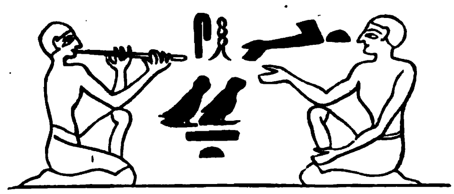


Fig. 94.

Il existait en Égypte une autre petite flûte monaule, qui n'avait qu'un seul trou, et ne pouvait en conséquence produire que deux sons. Pollux (4) lui donne le nom de *ginglare* (γίγγλαρος). Il est vraisemblable que ce nom est phénicien. On peut voir ce que dit Athénée à ce sujet (liv. IV, c. 23).

La flûte traversière, dont on a vu (pp. 224-225) la conformation et

(1) Rosellini, *Monumenti dell' Egitto; Mon. civ.*, t. III, p. 27 et suiv. Cet auteur fait, à l'occasion de cette flûte, une observation dont voici le résumé : Eustathe parle d'un instrument semblable à une trompette recourbée, dont il attribue l'invention à Osiris : il dit que le nom égyptien de cet instrument était χνούη (in Iliad. XVIII, v. 495, pag. 1139), mot qui semble à Jablonski devoir être prononcé χωνούη. Ce savant ne veut pas que ce nom soit celui d'une trompe, mais de la flûte droite et simple, se fondant sur la supposition que ϪⲰ (χω), première syllabe de χωνούη était le nom égyptien de la flûte qui répondait au mot αὐλός. Dans la dernière syllabe ούη, Jablonski retrouve le mot οὐαὶ, qui, suivant Horapollon, signifiait, dans la langue égyptienne, *une voix qu'on entend de loin*. De là viendrait χνούη, changé en χωννύη, qui, suivant Jablonski, signifierait *tibia quæ audiri è longinquo potest*, ou Πολύφθογγον, qui, selon Pollux (*loc cit.*), était la flûte égyptienne. Cette conjecture de Jablonski n'est pas autorisée par les inscriptions égyptiennes, car χνούη n'est le nom ni de la flûte droite, qui s'appelait *mam* ou *men*, ni de la flûte oblique, qui s'appelait *sebé* ou *sebi*. Il paraît plus certain que, ainsi que le dit Eustathe, ce nom était celui d'une trompette recourbée à l'extrémité inférieure et dont faisaient usage les Égyptiens, quoiqu'on n'ait pas aperçu jusqu'à ce jour d'instrument de cette forme sur les monuments.

(2) *Les sources du Nil: Journal de voyage du capitaine J. H. Speke;* p. 189 (planche).

(3) *Ibid.*

(4) *Loc. cit.*

le système de tonalité, et dont on trouve des figures sur plusieurs monuments, avec la position de ceux qui en jouent (1), était appelée *sebé* ou *sebi* en égyptien, ainsi qu'on le voit dans une inscription hiéroglyphique rapportée par Rosellini (2). La gravité des sons de la *sebé* est déterminée par la longueur de son tube, à l'extrémité duquel les trous sont percés; ce qui obligeait ceux qui jouaient de cet instrument à étendre les bras pour y atteindre (3), comme on le voit par la figure 95 :

La flûte double, qu'on voit sur plusieurs monuments antiques de l'Égypte, se jouait en concert avec la harpe, ainsi que le montre la figure 96 :

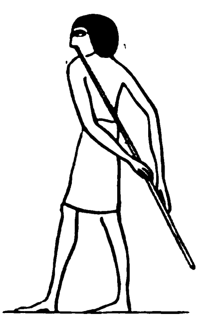


Fig. 95.



Fig. 96.

Ou bien elle accompagnait seule le chant, comme le démontrent les figures 97 et 98 de la page suivante :

Cette flûte était habituellement jouée par des femmes. On en a trouvé des représentations dans des peintures de tombeaux dont on

(1) Voyez Rosellini, ouvrage cité, M. C. pl. 95, fig. 6. — Wilkinson, ouvrage cité, t. II, p. 307, 316, et dans notre histoire, t. I, p. 224, fig. 62.

(2) Ouvrage cité, t. III, part. II, p. 30.

(3) On ne comprend pas l'ignorance où était La Fage des lois les plus élémentaires de l'acoustique, lorsqu'il a écrit le passage suivant sur cette particularité de la flûte traversière des Égyptiens : « Cette disposition se conçoit difficilement ; *car on ne voit pas quel avantage l'on trouvait à éloigner ainsi l'embouchure des trous latéraux*, etc. » (Histoire générale de la musique et de la danse, t. II, p. 124, 125). Comment se fait-il que ce singulier historien de la musique ignorât que le diapason d'un instrument à vent est en raison de la longueur de son tube?

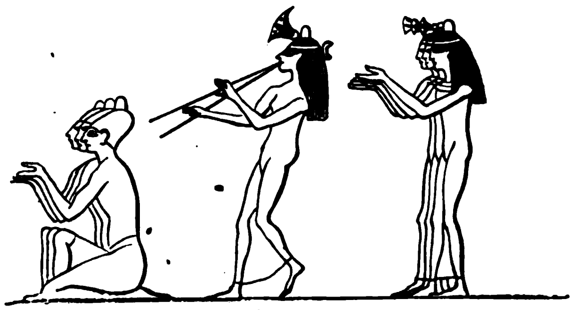


Fig. 97.



Fig. 98.

fait remonter l'antiquité à plus de trois mille ans avant l'ère chrétienne.

Il ne s'est pas rencontré, jusqu'au moment où ceci est écrit, de double flûte en bois ou autre matière dans les hypogées, en sorte qu'on ignore quelle était leur construction, leur étendue et leur système de tonalité. Dans les figures qu'on a de cet instrument, on ne découvre pas quel était le nombre de ses trous (1); la disposition de son embouchure est également inconnue : il semble cependant, par la figure de la planche XCIX du grand ouvrage de Rosellini, que les

(1) Wilkinson dit, en parlant de la double flûte égyptienne, qu'aucune notion certaine ne peut être donnée sur les notes de cet instrument, mais *qu'il est aisé de concevoir l'effet d'une flûte qui fait entendre simultanément le chant et la basse* (ouvrage cité, t. II, p. 312)! Certes, voilà la question de l'existence de l'harmonie dans l'antiquité tranchée fort lestement, mais sans l'appui d'aucune autre autorité que l'opinion personnelle de l'écrivain. On peut lire

deux tubes avaient des embouchures séparées. Les joueurs de flûte double ne se couvraient pas la bouche avec la bande de cuir à deux ouvertures appelée *phorbea*, qui était en usage chez les Grecs et chez les Romains. On ne voit pas que les Égyptiens aient eu des flûtes doubles dont les tuyaux fussent d'inégale longueur, comme les *tibiæ impares* des Romains.

On n'a pas trouvé le nom égyptien de la flûte double dans les inscriptions hiéroglyphiques : il paraît qu'elle était faite en bois de lotos et qu'on l'appelait *photinx* ou *photinge;* mais il y a sur ce nom quelque confusion chez les auteurs grecs (1), car ils en ont fait une flûte identique avec la *plagiaule* ou *flûte oblique*, qui était évidemment la *sebé* ou flûte traversière. Le passage des Métamorphoses d'Apulée, qui fait aller l'extrémité de cette flûte jusqu'à l'oreille droite, ne laisse aucun doute à cet égard (2). Un bas-relief du musée du Capitole prouve que les Romains faisaient usage de la flûte traversière ou *tibia obliqua* (3), et la mosaïque de Palestrine, si bien expliquée par l'abbé Barthélemy (4), démontre l'identité de ces deux instruments. La flûte oblique ou traversière était la *sebé;* la flûte double était la *photinge*.

Il existait aussi en Égypte une flûte courbe qu'on trouve encore en Éthiopie, où elle est composée d'un tube de roseau, auquel on ajuste une corne de veau. C'est de cette espèce de flûte que Virgile dit dans le onzième livre de l'Énéide :

« Aut, ubi curva choros indixit tibia Bacchi. »

à ce sujet mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, dans les *Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, t. 31 ; et tiré à part (Bruxelles, 1858, in-4°).

(1) Athénée (livre IV, c. 23, p. 175) est le premier auteur de cette confusion, car il dit que la *photinge* est la même chose que la *plagiaule*, ou flûte oblique (καθάπερ καὶ τὸν καλούμενον φώτιγγα πλαγίαυλον). Cependant Nicomaque semble distinguer la photinge de la flûte oblique (*lib.* I., p. 8, *apud Meibom.*), lorsqu'il dit : καὶ μετὰ τοὺς πλαγιαύλους μὴν φωτίγγων. Meibom a changé le sens en transposant μετὰ. Guidé par Athénée, Villoteau a donné dans la même confusion en écrivant : « On composa aussi des flûtes *lotines*, ou de lotus, en « deux tuyaux, auxquelles on donna en Égypte le nom de *photinx*, et que les Grecs ont dési- « gnées par le mot de plagiaulos, et les Latins par celui de *obliqua*. » (Dissert. sur les instrum. de musique des Égyptiens, p. 433.)

(2) Jules Scaliger ne s'y est pas trompé et a fort bien distingué la flûte oblique de la double flûte. (*Poet.* lib. I, cap. 10.)

(3) *Mus. Capit.;* Rome, 1750, in-4°, p. 37.

(4) *Explication de la mosaïque de Palestrine;* Paris, 1760, in-4°.

C'est aussi cette même flûte que Solin appelle *vasca tibia*, et de laquelle il dit que, par le nombre de ses trous, elle se plaçait avant les *præcentoriæ*, dont l'usage spécial était attaché aux cérémonies religieuses (1). C'est cette flûte, enfin, que Jablonski a confondue avec la trompette courbe (χνούη) dont parle Eustathe (2). Au reste, il est vraisemblable que la flûte courbe ne fut pas connue en Égypte avant la domination romaine, car on ne la voit ni dans les sculptures, ni dans les peintures des monuments antiques.



Fig. 99.

La trompette droite fut en usage chez les Égyptiens ; Clément d'Alexandrie dit qu'ils s'en servaient à la guerre comme les Tyrrhéniens (3). On voit la forme de cet instrument sur plusieurs monuments antiques (4), et en particulier dans cette figure :

La trompette qu'on y voit était longue, étroite dans presque toute la longueur du tube jusqu'à l'embouchure, où elle s'évasait, et jusqu'à l'extrémité inférieure, où le tube était terminé par un large pavillon. Champollion et Rosellini pensent que cet instrument était particulièrement employé à intimer et à transmettre les ordres des chefs.

Le son de la trompette était éclatant, mais désagréable : Plutarque dit qu'il ressemblait au cri de l'âne (5), et que les Égyptiens avaient horreur de cet animal, comme représentant à leurs yeux le mauvais génie Typhon, ce qui était cause que les habitants de Busiris, de Lycopolis et d'Abydos ne voulaient pas qu'on fît entendre cet instrument chez eux.

On n'a pu découvrir, soit dans les écrivains de l'antiquité, soit

---

(1) *Seu vascas* (tibias), *quæ foraminum numeris præcentorias antecedant* (Polyhist, c. V). Le grammairien Servius, commentateur de Virgile, cité par Bartholinus (*De tibiis vet.*, c. VI), a été certainement mal informé en disant, sur le vers du 11e livre de l'*Énéide*, cité ci-dessus, que la flûte courbe, appelée par les Grecs πλαγίαυλον (plagiaule), était nommée par les Latins *vasca tibia* (hanc tibiam Græci vocant πλαγίαυλον, Latini vascam tibiam) : la flûte *plagiaule* des Grecs était la flûte oblique ou traversière, et non la flûte courbe.

(2) Voyez ci-dessus.

(3) Χρῶνται γοῦν παρὰ τοὺς πολεμοὺς αὐτῶν Τυρρηνοὶ μὲν τῇ σάλπιγγι. Pædag., l. II, c. 4, p. 193.

(4) Voyez les *Monumenti dell' Egitto* de Rosellini, M. R. pl. XCV, CII, CXXV.

(5) Plutarchi *Septem sapientium convivium*, 150, F.

dans les monuments, quel était le nom égyptien de la trompette droite. Hérodote, Plutarque et la version grecque de la Bible par les Septante ne désignent cet instrument que par le mot σάλπιγξ, et les Coptes écrivent également ⲥⲁⲗⲡⲓⲛⲝ (Salpinx). Rosellini remarque cependant avec raison qu'il est difficile de croire qu'un peuple possédât l'instrument et en connût l'usage, sans lui avoir donné un nom propre à la langue nationale. Il ajoute que dans un endroit de l'Évangile de S. Matthieu (c. VI, 2), où le texte est μὴ σαλπίσῃς ἔμπροσθέν σου (*noli tuba canere ante te*), l'interprète égyptien traduit par ⲙⲛⲉⲣ ⲉϣⲧⲁⲛ ⲇⲁϫⲱⲕ (Miner echdan dasjok), où l'on voit le mot grec σαλπίζειν rendu par l'égyptien ⲉϣⲧⲁⲛ, composé de ⲉϣ, ⲱϣ, *clamare*, *clangere*, et ⲧⲁⲛ, employé habituellement pour signifier le *cor*, κέρας (Psal. XVII, 2. Apoc. V, 6). ⲉϣⲧⲁⲛ signifie donc *clangere cornu* (faire sonner le cor), et ⲧⲁⲛ (dan) est le nom propre de la trompette qui était faite de la corne d'un animal, ou qui en avait la forme. On ne peut donc appliquer ce nom à la trompette droite qu'on voit sur les monuments. Ce mot, employé par les interprètes égypto-grecs pour rendre le σάλπιγξ, exprime en général l'usage et l'effet de l'instrument plutôt que sa forme. Ceci trouve cependant une exception dans le psaume XXVIII, v. 6, où les interprètes ont employé le mot ⲧⲁⲛ pour rendre l'expression de σάλπιγγος κερατίνης (trompettes cornues), adopté par les Septante pour traduire du texte hébreu (Chophar) le mot שׁוֹפָר.

§ III.

Instruments de percussion.

Deux sortes de tambours se font remarquer dans les sculptures et les peintures des monuments de l'Égypte : celui qu'on voit dans les mains des femmes est le tambour portatif et léger qui, depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à l'époque actuelle, se retrouve dans toute l'Asie, en Afrique, dans la Grèce, en Italie. Cet instrument, signe de la joie, appelé en français *tambour de basque*, est celui que Marie, sœur d'Aaron, frappait de sa main, en répétant le sublime cantique de Moïse, après le passage de la mer Rouge. C'est aussi avec ce tam-

bour que les bacchantes s'excitaient aux orgies dans la Thrace. C'est encore lui qui, parmi les populations arabes, règle la danse des *almées;* enfin, c'est ce même instrument qui retentit sous la main des *Zinganes* ou Bohémiennes errantes.



Fig. 100.

Partout ce tambour est circulaire; mais, dans les antiquités égyptiennes, sa forme est généralement un carré long, légèrement déprimé sur les bords des grands côtés : ses bords sont recourbés en dedans et unis à angles aigus, comme on le voit ici (1) :

Le tambour rond, qu'on voit dans un autre tableau (voyez fig. 58), est le seul exemple de ce genre trouvé dans les antiquités de l'Égypte. Celui-ci, suivant l'usage, est composé d'un cerceau de bois léger, sur lequel une peau séchée est tendue d'un seul côté. Il existe au musée égyptien du Louvre, à Paris, un de ces tambours, trouvé dans un tombeau, et qui est ainsi décrit dans la notice (2) : « *Tympanon* analogue à nos tambours de basque. » Ce tambour, le tableau qu'on voit ci-dessus, ainsi que les autres figures publiées par Champollion, Rosellini et Wilkinson, ont été tirés de tombeaux creusés depuis le vingtième siècle jusqu'au dix-huitième avant l'ère chrétienne.

Le nom du tambour dont il s'agit ne se trouve pas dans les inscriptions hiéroglyphiques ; mais il a été conservé dans la langue copte : ce nom est ⲕⲉⲙⲕⲉⲙ (*Kemkem*). Les interprètes égyptiens de la Bible ont toujours traduit par ce mot le grec τύμπανον de la version des Septante, correspondant à l'hébreu תֹּף (toph), tambour, c'est-à-dire tambour à l'usage des femmes, semblable au tambour de basque (3). Ce mot est dérivé de ⲕⲉⲙ qui signifie *battre, percuter* (4) ; cependant, suivant Jablonski, La Croze le faisait venir de ⲕⲓⲙ, *mouvoir, ébranler,* et

(1) Voir, pour d'autres exemples, l'ouvrage de Rosellini, *Monum. civ.*, pl. XCVIII, fig. 1, 3, et CXIX, fig. 2.

(2) *Notice descriptive des monuments égyptiens du musée Charles X*, p. 98, n° 22.

(3) Exode XV, 20; psaumes CXLIX, 3; CL, 4.

(4) Rosellini, ouvrage cité, t. III, part. II, p. 51.

faisait de ⲕⲉⲙⲕⲉⲙ le nom du *sistre*, instrument dont il sera parlé plus loin (1); mais son erreur était évidente, car c'est du tambour qu'il s'agit dans les passages de la Bible où le mot *kemkem* est employé dans la version copte : ainsi, dans l'Exode : « Marie, prophétesse, « sœur d'Aaron, prit donc un *tambour* à la main ; et toutes les femmes « marchèrent après elle avec des tambours, etc. » ; et, dans le psaume 149° : « Qu'ils louent son nom en chœur; qu'ils chantent ses louanges « en jouant du tambour et de la harpe (2). » Le nom de ceux qui battent le tambour de basque est, en égyptien, ⲣⲉϥⲕⲉⲙⲕⲉⲙ (*refkemkem*); il correspond aux mots grecs τυμπανιστής et τυμπανίστρια, *joueur* et *joueuse de tambour*.

L'autre espèce de tambour consiste en deux peaux qui se tendent et forment les deux côtés d'un long cylindre creux, ou d'une sorte de tonneau large. Celui-ci est le tambour guerrier; car il ne figure que dans les scènes militaires (voyez la figure 57), et jamais on ne le voit dans les autres sujets sculptés ou peints.

Par la figure 57, il paraît certain que le tambour militaire était frappé des deux côtés à coup de poing, et l'usage des baguettes du tambour européen ne semble pas avoir été connu des Égyptiens. Le tambour large, en forme de tonnelet, ne se voit pas sur les monuments; mais il en a été trouvé un dans un tombeau. Après avoir été la propriété du consul anglais, M. Salt, il a été acquis pour le musée du Louvre. En voici la forme (3) :

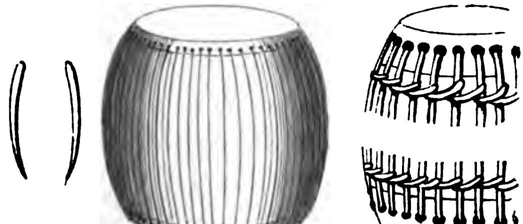


Fig. 101.

(1) Villoteau, *Dissert. sur les instr. de musique des Égyptiens ;* sect. IV, art. IV.

(2) La Croze revint plus tard à la véritable signification de ⲕⲉⲙⲕⲉⲙ, car il lui donne celle de *tambour* dans son lexique copte.

(3) Ce tambour est ainsi décrit dans l'ancienne *Notice descriptive des monuments égyptiens*

Il existait chez les Égyptiens un autre tambour de petite dimension, en forme d'entonnoir, lequel est encore en usage dans le pays, et que les Arabes appellent *daraboukkeh*. La première femme, à droite du tableau fig. 54, tient cet instrument d'une main et le frappe de l'autre. Sur le bord du vase de l'entonnoir était collée une peau séchée, sur laquelle on frappait avec les doigts, pour marquer le rhythme, comme font encore aujourd'hui les musiciens ambulants de l'Égypte. Pour jouer du *daraboukkeh*, ceux-ci mettent le cylindre creux de l'entonnoir sous le bras gauche, et frappent la peau avec la main droite. La hauteur totale de ce petit tambour est de 30 centimètres, et le diamètre de la table est de 19 centimètres; en voici la forme :

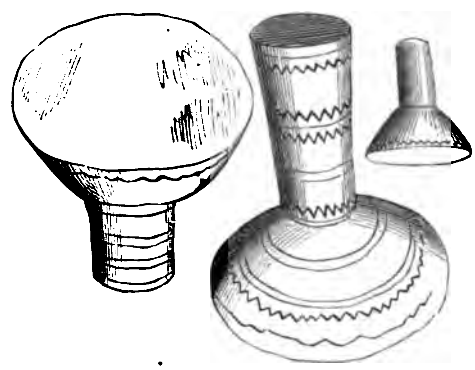


Fig. 102.

On remarque, parmi les monuments de l'ancienne Égypte, trois sortes d'instruments de percussion sonores ou crotales. La première espèce était la cymbale, qui était formée d'un métal mixte de cuivre et d'argent. On a trouvé deux de ces cymbales dans un tombeau, à Thèbes : elles étaient dans la collection de M. Salt en 1847. Elles ont environ cinq pouces de diamètre, et sont identiquement semblables à celles dont on se sert encore en Égypte. On en voit la forme, figure 103.

La deuxième espèce de crotale se voit entre les mains du quatrième soldat, à droite, dans le tableau de musique militaire fig. 57. Elle était aussi employée pour régler la danse, comme on le voit dans un tableau des ruines de Thèbes (voir fig. 56).

---

du musée Charles X, p. 98, n° 21 : « Tambour à timbre et à double peau tendue de lanières « de cuir, sur une caisse en bois, de forme bombée et composée de petites douves. »

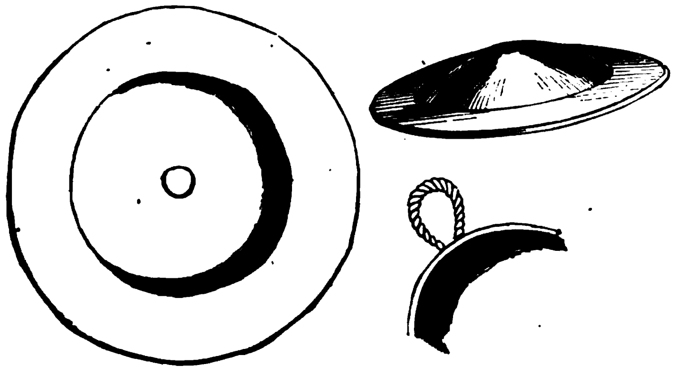


Fig. 103.

Ce crotale consistait en deux tiges cylindriques légèrement courbées dans la partie supérieure : la matière en était vraisemblablement un métal ou un bois sonore. Quelquefois ces tiges étaient surmontées d'une tête. On faisait résonner cet instrument en frappant les tiges l'une contre l'autre, dans un mouvement rhythmique.

Villoteau, qui n'a pas eu connaissance des tableaux où figure ce crotale, en cite un autre qui se trouve dans une montagne voisine de la ville d'*Elethyia* (1), et dans lequel se voient trois musiciens, dont un joue de la harpe, un autre de la flûte double, et le troisième, dit-il, tient deux grandes règles (une dans chaque main), qu'il semble frapper l'une contre l'autre, pour marquer la mesure ou le rhythme des airs que jouent les autres musiciens. Rosellini, qui a reproduit ce tableau (2), n'y a pas vu deux règles dans les mains du troisième musicien, mais deux morceaux de bois ou de métal, gros et courbés dans la partie supérieure, c'est-à-dire des instruments semblables à ceux dont il vient d'être parlé.

L'instrument de percussion égyptien qui fut longtemps le plus célèbre chez les érudits, ou, pour mieux dire, le seul instrument sonore de l'Égypte qu'ils connussent, était le *sistre*. La plupart ne l'avaient vu cependant que dans des médailles des Ptolémées et des empereurs romains, où il est représenté d'une manière fort inexacte (3). Apulée

(1) *Dissert. sur les instr. de musique des Égyptiens ;* sect. IV, art. II.

(2) Ouvrage cité, M. C. planche XIV, fig. 7, et t. III, part. II, p. 43.

(3) Cf. Laur. Pignorius, *Vetustissimæ æneæ tabulæ sive Isiacæ accurata explicatio.* Venetiis, 1605, in-4°. — *Characteres ægyptii, hoc est sacrorum, quibus Ægyptii utuntur, simulacrorum delineatio et explicatio,* etc. *Francofurti,* 1608, in-4°, p. 34-36. — Ben. Bacchini et Jacq.

est le plus ancien auteur latin qui ait fait une description exacte du sistre, sans lui donner toutefois son nom propre, et en l'appelant *æreum crepitaculum*, bien que Virgile et Juvénal eussent employé longtemps auparavant le mot de *sistrum*. « La déesse, dit-il, portait divers ob- « jets : dans sa main droite était un sistre d'airain, dont la lame « étroite et courbée en forme de baudrier était traversée par trois pe- « tites verges, qui, agitées par le mouvement de son bras, rendaient « un son aigu (1). » Cette description répond à la forme de certains sistres; mais il en est d'autres qui offrent quelque différence. Qu'il y ait eu des sistres qu'on pouvait faire résonner en les agitant, cela n'est pas douteux, car il en existe un au musée de Berlin, lequel fut trouvé dans un tombeau. Sa construction est assez grossière, comme on peut le voir ici :

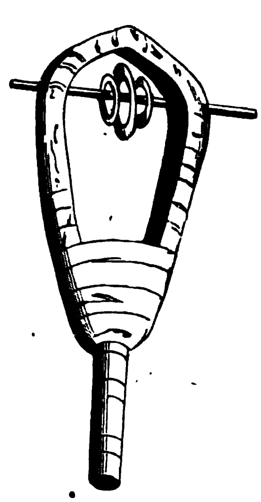


Fig. 104.

On n'y voit qu'une verge transversale; il n'a pas été fait pour en avoir davantage; mais la barre supporte trois anneaux de diverses dimensions qui résonnent lorsqu'on agite le sistre.

Tollius, dans leurs dissertations *De sistris eorumque figuris ac differentiis*. Utrecht, 1694, in-4°.

(1) Jam gestamina longe diversa. Nam dextra quidem ferebat æreum crepitaculum : cujus per angustam laminam in modum baltei recurvatum, trajectæ mediæ parvæ virgulæ crispante brachio trigeminos jactus, reddebant argutum sonorem (*Metamorph.*, lib. XI, p. 240, *ex ed. Oudendorpii*).

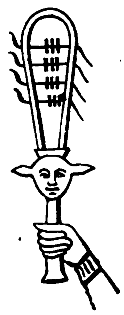


Fig. 105.

Les peintures de monuments de Thèbes fournissent aussi des exemples de sistres à trois et à quatre verges, qui ont deux ou trois anneaux passés dans les verges, dont les extrémités sont terminées en crochets assez semblables à ceux qui servent de manivelles à certains jouets d'enfants. La figure 105 reproduit un de ces sistres.

D'autres sistres n'avaient pas d'anneaux et ne produisaient des sons que par la percussion des verges transversales d'inégales longueurs, et terminées par des crochets. Il en existe deux de ce genre au musée de Berlin : l'un a huit pouces de hauteur, l'autre sept. Le premier a quatre barres; l'autre n'en a que trois, ainsi qu'on le voit ici :

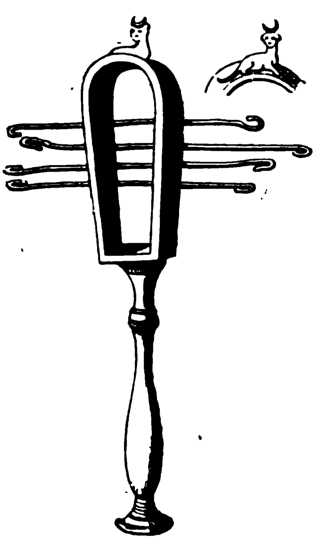


Fig. 106.

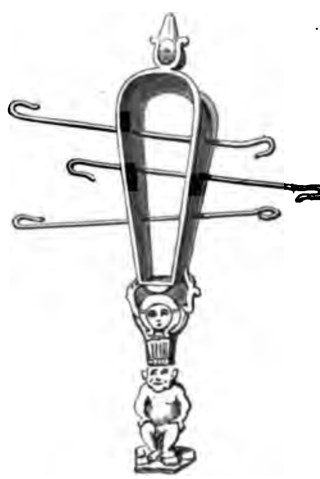


Fig. 107.

La diversité de longueur des barres produisait des intonations différentes lorsqu'elles étaient frappées par un morceau de bois ou de métal. Deux autres sistres d'airain, semblables à ceux dont il vient d'être parlé, l'un à quatre barres transversales, l'autre à trois, lesquels existaient à Rome, dans le palais Corsini, au dix-septième siècle, ont été décrits et représentés par la gravure dans le livre de Bacchini (1). On trouve, dans les recueils de Spon, de Gruter et de

(1) Ouvrage cité, dans la planche gravée.

Spanheim, d'autres figures de sistres à percussion, tous identiques quant à la forme et dépourvus d'anneaux, lesquels sont copiés de pierres gravées ou de médailles.

Le nom égyptien du sistre a été l'objet de discussions archéologiques. On a vu précédemment que les érudits ont cru que le nom du tambour de basque, *kemkem*, était celui du sistre. Plus tard, Jablonski (1) a cru que le mot égyptien ϲⲉⲛⲥⲉⲛ était le nom de cet instrument, parce que ce mot est employé dans la version copte de la première Épître aux Corinthiens, ch. XIII, v. 1, où il a le sens d'*airain sonnant;* or, dit-il, le sistre est d'airain et il produit un son, donc son nom signifie *airain qui sonne*. Cette conjecture, un peu trop hasardée, a été réfutée par Guillaume Water, éditeur du livre de Jablonski, et par Rosellini (2). De cette discussion sort la preuve que *kemkem* ou *cencen* signifiait, dans la langue égyptienne, le son d'un instrument quelconque. Rosellini a lu, dans des inscriptions hiéroglyphiques, le nom du sistre écrit *sescesch* (3). Ce mot n'a pas été conservé dans la langue copte.

Dans tout ce qu'on connaît de sculptures et de peintures des monuments de l'Égypte, on ne voit pas le sistre concerter avec les autres instruments; presque toujours il est représenté seul dans des cérémonies religieuses, et, dans beaucoup de scènes, il a une signification purement symbolique. En faut-il conclure, avec un historien moderne (4), que le sistre n'était pas plus un instrument de musique que la sonnette dont on fait usage dans les cultes grec et catholique? Cela ne paraît pas admissible, car le sistre, par les diverses longueurs de ses verges transversales, nous prouve qu'il produisait des intonations variées, et, conséquemment, il était un élément de musique plus réel que la cymbale, qui ne produit qu'un son indéterminé, et qui, néanmoins, est classée parmi les instruments de percussion. N'oublions pas, d'ailleurs, que Properce a donné une signification toute musicale au sistre, en l'opposant à la trompette romaine, dans ce vers :

« Romanamque tubam crepitanti pellere sistro (5). »

---

(1) *Opuscula*, t. I, p. 309-310.

(2) Villoteau (*Dissertation*, etc., p. 447-450) essaye de concilier les opinions de Jablonski et de Water; mais il fait de vains efforts d'étymologie torturée, à force de lettres changées, pour faire sortir le grec σεῖστρον de l'égyptien *kemkem*.

(3) Ouvrage cité, t. I, p. 17.

(4) La Fage, *Histoire générale de la musique et de la danse*, t. II, p. 144.

(5) Eleg., lib. III, 11.

Que le sistre n'ait pas été employé comme instrument concertant, cela est possible ; mais qu'il n'ait pas eu sa destination musicale dans certaines circonstances, rien n'autorise à l'affirmer.

CHAPITRE SIXIÈME.

SI LES ÉGYPTIENS ONT EU UNE NOTATION DE LA MUSIQUE? CE QU'ELLE DUT ÊTRE.

Les ornements dont les peuples asiatiques font usage dans leurs chants n'ont pas d'analogie avec ceux de la musique européenne : ceux-ci, lorqu'ils sont inspirés par un goût pur et correct, ont par eux-mêmes une certaine forme mélodique, qui se substitue à la forme simple, sans altérer le mouvement ni la mesure ; les chanteurs qui en sont les plus prodigues ne les introduisent dans les phrases mélodiques qu'à certains passages et sous des formes qui permettent toujours de saisir le sens de la cantilène. Il n'en est pas de même à l'égard des chanteurs de l'Arabie, de l'Égypte et de la Syrie ; ceux-ci ne font pas entendre une note de la mélodie sans y ajouter de petits tremblements de voix qui leur sont particuliers, des trilles, des groupes, des fragments de gammes chromatiques ascendantes et descendantes, de telle sorte qu'il est souvent à peu près impossible de retrouver la mélodie primitive sous cet amas de notes parasites ; ou plutôt il n'y a pas, dans ces contrées, de mélodie primitive indépendante de ces ornements, ceux-ci faisant, par l'habitude contractée dès l'enfance, partie nécessaire de toute espèce de chant.

De l'usage constant d'un chant exclusivement orné est résulté, comme une nécessité impérieuse, un système de notation musicale absolument différent chez les peuples orientaux de ce qu'il a été chez les nations occidentales dans l'antiquité, et de ce qu'il y est aujourd'hui. Chez les Grecs, comme chez les peuples de l'Italie ancienne, comme chez les Européens modernes, les divers sons de la mélodie ayant une signification nécessaire et absolue, il a fallu des signes pour représenter séparément chacun d'eux ; chez les peuples de l'Orient, au contraire, le son radical de la phrase se confond avec ceux dont l'accompagne la fantaisie du musicien ; il passe à l'ouïe avec la même ra-

pidité chez les Orientaux et ne s'en fait pas remarquer ; l'oreille est rarement affectée d'un son isolé ; dans la plupart des cas, elle ne perçoit que des groupes de sons rapides. Cette singularité paraît être un des traits caractéristiques des peuples sémitiques et remonter à la plus haute antiquité. Quoi qu'il en soit, on comprend qu'une musique ainsi constituée a moins besoin de signes propres à exprimer des sons isolés que d'une notation destinée à représenter des collections de sons ; car ces sons collectifs s'offrent à l'esprit comme autant de faits sonores qu'il y a entre eux de modes d'agrégation. C'est en effet le caractère distinctif de la notation des livres de chant chez les moines grecs de l'Égypte, de la Palestine et de la Syrie ; il en est de même chez les Arméniens, dans les églises de l'Abyssinie et chez les Juifs de l'Orient. Quelle est l'origine des notations de ce genre ? C'est ce qu'il s'agit de rechercher. Ce qu'on va lire est en opposition non-seulement avec ce qu'on a écrit depuis des siècles sur cette matière, mais aussi avec les traditions répandues dans toute l'Église grecque de l'Orient et de l'Occident. Ce n'est pourtant pas absolument une nouveauté, car, trente ans avant que ceci fût écrit, les résultats de premières études sur le même sujet ont été publiées (1) : depuis lors, ces études ont été continuées, et les faits qui en sont sortis ont confirmé nos premiers aperçus.

Saint Jean de Damas, ou *Damascène*, suivant l'expression usitée, lequel vécut dans le huitième siècle, est considéré dans toute l'Église grecque de l'Orient comme le restaurateur du chant de cette Église, et comme l'auteur d'un grand nombre d'hymnes qui se chantent encore. Mais ce n'était pas assez de la gloire qui paraît lui appartenir à cet égard, car plusieurs auteurs ont supposé qu'il fut l'inventeur de la notation particulière qui est en usage dans les églises grecques de l'Orient. Il est certain qu'au nombre des traités du chant en usage dans ces églises, qu'on connaît en manuscrit, il en est un qui semble fort ancien, et qui porte le nom de saint Jean de Damas ; mais, dans l'explication des signes employés pour la notation de ce chant, il n'y a pas un mot qui puisse faire croire que le saint en soit l'inventeur. Nul doute que, trouvant dans l'ancienne musique grecque une notation toute faite et d'un usage facile, il ne l'eût

(1) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, servant d'introduction à la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, par l'auteur de cette *Histoire générale de la musique* (Bruxelles, 1835) ; t. I, p. LXVIII-LXXV.

adoptée, si cette notation avait répondu à la nature des mélodies dont on faisait usage dans les églises et dans les monastères du rit grec de l'Égypte, de la Syrie et de la Palestine; mais la notation grecque, destinée à représenter une musique simple et rhythmée, ne pouvait s'appliquer à ces mélodies orientales surchargées d'ornements, qui sont le type musical de l'Orient, comme le chant syllabique et mesuré est celui de l'Occident. Il fallait donc aux peuples orientaux une notation de groupes de sons, comme il en fallait une de sons isolés aux Grecs et aux Romains. Or, par cela même que la notation par groupes de sons était une nécessité pour le chant de l'Église grecque de l'Égypte et de la Syrie, il n'est pas vraisemblable que cette notation n'ait pris naissance qu'au huitième siècle, ni que ce soit un moine de ce temps qui l'ait inventée; car, si elle n'eût pas existé longtemps auparavant, comment aurait-on noté les livres de chant depuis la fin du deuxième siècle, où la liturgie grecque fut régulièrement formulée, jusqu'au huitième? Déjà, dans la messe attribuée à saint Jacques, quoiqu'elle ne lui appartienne pas, mais qui est certainement du deuxième siècle, des hymnes et des cantiques étaient chantés. Les liturgies de saint Basile et de saint Jean Chrysostome complétèrent, au quatrième siècle, le chant des offices selon le rit grec, et les monastères de l'Orient, dont la première institution date de cette époque, multiplièrent les copies de ces offices. Qu'un grand nombre de chants y aient été ajoutés par la suite, notamment par S. Jean Damascène, cela est incontestable; mais il n'en est pas moins vrai que les premiers chants ont dû être notés, et qu'ils n'ont pu l'être que par une notation en usage. Un système de notation compliqué, tel que celui du chant de l'Église grecque, ne pouvait être compris et mis en pratique de prime abord par les chantres, si quelque chose d'analogue et connu dès longtemps ne les y avait préparés. Ce quelque chose devait être une notation ancienne, plus ou moins modifiée par le temps, mais dont l'origine était, sans aucun doute, née de la nécessité d'exprimer ce qui est dans l'instinct musical des peuples sémitiques et des nations asiatiques.

Avant de nous livrer à la recherche de la contrée où a dû naître cette antique notation, il est nécessaire de constater que, chez tous les peuples anciens qui eurent une notation musicale, ses éléments ont été tirés de l'alphabet de la langue du pays : tel fut le point de départ dans les notations de l'Inde, de la Perse, de la Grèce, de l'Italie

et de la Chine. Diversement tournées, inclinées à droite ou à gauche, tronquées, modifiées, enfin, de diverses manières, les lettres ou les signes des mots sont devenus les notes des divers systèmes d'échelles des sons. Par analogie, il est vraisemblable que de grands États parvenus à un haut degré de civilisation, comme l'Égypte et l'Assyrie, n'ont pas été moins avancés que les autres pays dans l'art de représenter les sons par des signes. L'écriture cunéiforme, qui fut celle de Ninive et de Babylone, ne nous offre rien qui puisse nous conduire à la notation du chant de l'Église grecque : il n'en est pas de même à l'égard de l'Égypte, ainsi qu'on le verra tout à l'heure.

A la question, si les Égyptiens ont eu une notation musicale, on peut répondre par l'affirmative, parce qu'il n'était pas plus permis d'innover dans la musique que dans la sculpture et dans la peinture, car il y avait des types dont on ne pouvait s'écarter ; or les types ne peuvent être confiés à la simple tradition, dont l'effet ordinaire est de les altérer jusqu'à certain point, par l'effet du temps et de la succession des générations. Pour se conserver intacts, les types musicaux devaient être notés : cela est de toute évidence. Mais quel était le système de notation employé dans ce but? La solution de cette question serait à peu près impossible si la similitude des signes de la notation des chants de l'Église grecque et de ceux de l'écriture démotique ou populaire des anciens Égyptiens, ainsi que d'un certain nombre de caractères de l'écriture hiératique du même peuple, ne faisait voir que les éléments de sa notation musicale ont été pris dans ses divers alphabets ; car cette similitude ne peut être l'effet du hasard. Les modifications que les lettres des alphabets sanscrits, grecs, éthiopiens et autres reçurent en se transformant en notes de musique, doivent faire comprendre qu'il en a pu être ainsi chez les Égyptiens, à l'égard de leurs deux alphabets cursifs. Remarquons aussi qu'il y a, dans la notation en usage dans l'Église grecque, des signes composés avec des éléments simples, et que de pareils signes existent dans la notation égyptienne. Il ne s'agit pas de refaire le système de cette notation, ce qui serait une entreprise folle, puisque aucun fragment de musique notée de la terre des Pharaons n'a été retrouvé jusqu'au moment où ceci est écrit : l'objet de ce chapitre se réduit à démontrer que, la notation grecque du chant ecclésiastique étant formée de signes de l'ancienne écriture égyptienne, il y a lieu de

croire qu'elle est dérivée d'une notation antique prise à la même source, si toutefois elles ne sont pas identiques.

Dans le système de la notation du chant de l'Église grecque, il n'y a pas de notes proprement dites, c'est-à-dire de signes de tel ou tel son d'une gamme, car les chantres grecs n'ont pas connaissance du diapason fixe, ou du son modèle auquel se rapportent les autres. Il est vrai qu'il y a un point de départ qui peut être considéré comme la note principale de toute espèce de chant; mais le chœur prend ce ton en raison de la gravité ou de l'élévation des voix dont il est composé.

Le son qui sert de point de départ dans une mélodie, celui qui, comme le disent tous les auteurs de traités du chant de l'Église grecque, est *le commencement, le milieu et la fin de toute musique,* se représente par un signe appelé *ison*. Le signe de ce nom est d'une ressemblance exacte, avec celui des écritures hiératique et démotique qui répond au Δ grec et au ⲇ (dalda) copte. Le signe *oligon*, qui exprime une ascension de la voix égale à l'intervalle d'un ton, en commençant par l'*ison*, est un des caractères de la lettre N (Ⲛ de la langue copte). L'*oxéia*, signe de l'ascension d'un son supérieur à l'*ison*, n'est autre que l'un des caractères de la même lettre légèrement incliné. Le *kouphisma*, signe du mouvement du troisième son au quatrième, est un des caractères de la lettre K (*kabba* copte), dans l'écriture hiératique (1). Le *petasthe*, ascension du quatrième au cinquième son, se retrouve dans plusieurs caractères démotiques (2) de la lettre M (Ⲙ copte). Le *pélasthon*, exprimant le mouvement ascendant du cinquième au sixième son, est exactement l'un des nombreux caractères qui, dans les papyrus, répondent au Σ des Grecs, ou plus exactement au Ⲥ (*sima* copte) (3). Le double *kentema*, ou double *esprit*, qui se combine avec beaucoup de signes de l'écriture démotique, exprime l'ascension du sixième son au septième (4). Le signe du mouvement ascendant de tierce est le *kentema* simple,

---

(1) Champollion, *Grammaire égyptienne*, page 39, 4ᵉ colonne, signe n° 65.

(2) Le même, *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens*, planche E, 4ᵉ colonne, n° 42.

(3) Le même, *Grammaire égyptienne*, p. 38, 2ᵉ col., signe 38.

(4) Le même, *Précis*, etc., planche D, col. 2ᵉ.

qui est un accessoire des caractères correspondants à l'H (hida), I (*iauda*) et C (*sima*) coptes. Le *hypsile*, caractère hiératique et démotique de *h* (Bϩ copte), est le signe d'ascension d'un mouvement de l'*ison* à la quinte (1).

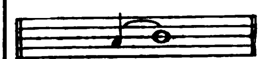
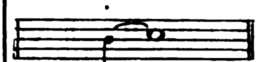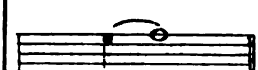
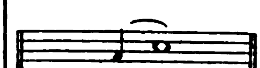
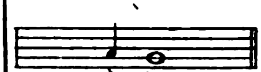
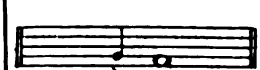
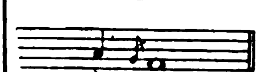
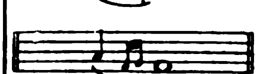
Parmi les signes de mouvements descendants des sons, on trouve l'*apostrophe*, signe de O dans les écritures hiératique et démotique; il indique le mouvement descendant d'un ton, en partant de l'*ison* ou note tonale. Les deux apostrophes, signes de I et de ЄI, dans l'écriture hiératique, indiquent la descente du septième son au sixième. L'*aporrhoé*, qui est un des caractères de ο et ογ, dans l'écriture démotique (2), est le signe d'un mouvement descendant de l'*ison* à la tierce inférieure. Le même mouvement s'exprime aussi par le *kratema hyporrhoon*, qui est une composition des deux *apostrophes* et de l'*aporrhoé*. L'*élaphron*, un des signes d'A, dans l'écriture hiératique (3), indique aussi le même mouvement, mais combiné avec certains ornements. Le *kamile*, signe descendant de l'*ison* à la quinte inférieure, est identiquement le même que celui de l'articulation B Υ, dans l'écriture démotique.

Pour rendre sensible à l'œil ces détails arides, on peut consulter le tableau ci-contre, où l'on trouvera, dans des colonnes correspondantes, les signes de la notation grecque, les caractères égyptiens, et la traduction en notation musicale.

---

(1) Champollion, *Grammaire égyptienne*, p. 45, signe 214.
(2) Même ouvrage, p. 37, n° 31.
(3) Même ouvrage, p. 36, n° 14.
(4) Champollion, *Précis*, etc., pl. B. n° 16.

Tableau comparatif des signes du chant de l'Église grecque et des caractères de l'écriture égyptienne.

Lettres de la langue copte.	Caractères démotiques de l'Égypte.	Noms des signes de la notation de l'Église grecque.	Signes de cette notation.	Signification des signes en notation européenne.
λ	⏜	Ison.	⏜	
Ñ	—	Oligon.	—	
Ñ	/	Oxeia.	/	
K	[illegible]	Kouphisma.	[illegible]	
Ш	[illegible]	Petasthe.	[illegible]	
C	ч	Pelasthon.	ч	
ЄI	ıı	Double kentema.	ıı	
T	ʳ	Kentema.	ˎ	
ϩ	[illegible]	Hypsile.	[illegible]	
O	ˀ	Apostrophe.	ˀ	
IЄI	ˀˀ	Double apostrophe.	ˀˀ	
OΥ	ʃ	Aporrhoé.	ʃ	
»	ıı	Kratema hyporrhoon.	ıı ʃ	
ϭ	[illegible]	Elaphron.	⌒	
BΥ	4	Kamile.	4	

Ces signes ne représentent pas des intonations déterminées et invariables : leur signification est relative à la position de l'*ison*, c'est-à-dire au premier son de la gamme d'un mode ou ton. Le chant de l'Église grecque a quatre modes principaux appelés *authentiques*, et quatre modes dérivés de ceux-là, auxquels on donne le nom de *plagaux* (1). Le premier mode répondant aux cinq premières notes de notre gamme ascendante de *mi* mineur, sauf le diapason plus ou moins élevé, plus ou moins grave du chœur, l'*ison* est *mi*, et toutes les autres intonations ascendantes ou descendantes se réglant d'après cette note, il s'ensuit que la signification des signes du tableau changent, quant aux notes qu'ils représentent, mais non quant aux degrés du ton. Le deuxième mode a pour première note de la gamme, ou *ison*, *fa* dièse, et tous les signes, en conservant leur effet, changent encore d'intonation. Il en est ainsi du troisième mode, dont l'*ison* est *sol*, et du quatrième mode, qui a *la* pour première note ou *ison*.

Ce système de notation, qui n'attribue pas aux signes la faculté de représenter des notes invariables ou des intonations déterminées, et les destine seulement à indiquer des formules de succession, en raison du ton ou mode, appartient à l'Orient, et paraît avoir été connu dans la plus haute antiquité. Non-seulement ce système est caractéristique de la notation du chant de l'Église grecque, mais on le trouve, avec des signes différents, dans les livres de chant des Églises abyssiniennes et arméniennes. Les accents musicaux du chant religieux des juifs, dont les effets sont analogues, dérivent évidemment de la même source, et c'est encore le même système qui a donné naissance à la notation européenne connue sous le nom de *neumes*, dont le plus ancien monument connu date du septième siècle de l'ère chrétienne, et qui ne disparut complétement qu'au commencement du quinzième.

Sans entrer ici dans l'explication de la nature du chant de l'Église grecque, et des règles de sa notation, explication qui sera donnée en son lieu, il est nécessaire de faire connaître ce qui est appelé la *composition des signes* par les auteurs de traités de ce chant, et de démontrer que ce sont les seuls caractères de l'écriture égyptienne qui

---

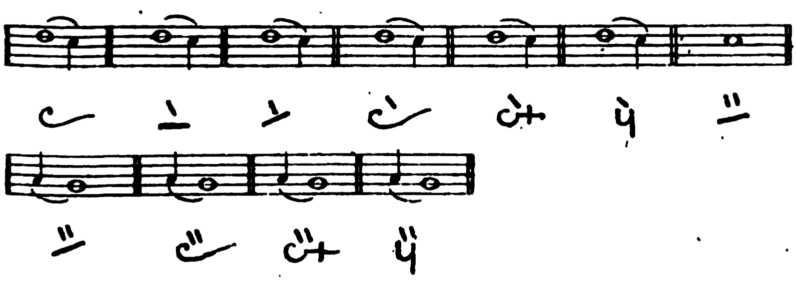
(1) Les moines grecs de l'Égypte admettent aussi quatre *modes moyens*, qui portent le nombre des tons de leur chant à douze, et qui sont intermédiaires des modes authentiques et plagaux; mais la doctrine des huit tons est plus générale dans les monastères de l'Orient.

s'y produisent comme dans toutes les parties de cette notation. La série de ces signes composés n'offre en effet que des combinaisons des signes simples du tableau précédent, sans aucun élément nouveau. Ces combinaisons donneront lieu à une observation importante puisée dans la philologie comparée, de laquelle résultera une démonstration particulière de l'antiquité du système de notation dont il s'agit; mais, avant d'aborder cette observation et les inductions auxquelles elle conduit, il est indispensable d'étudier le tableau suivant des signes composés.

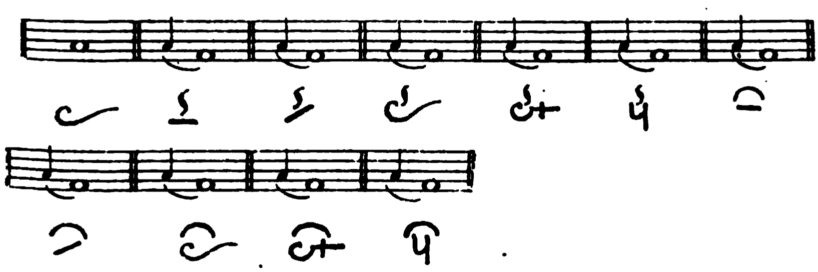
TABLEAU DES COMPOSITIONS DESCENDANTES.

LES SIGNES ASCENDANTS AU-DESSOUS DES SIGNES DESCENDANTS.

Descentes d'un degré.



Descentes de deux degrés.



Descentes de quatre degrés.

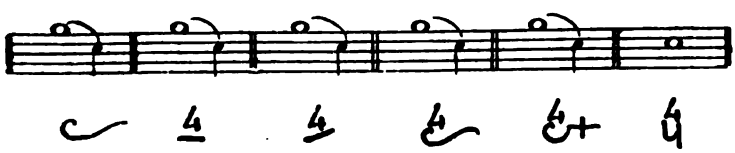


TABLEAU DES COMPOSITIONS ASCENDANTES.

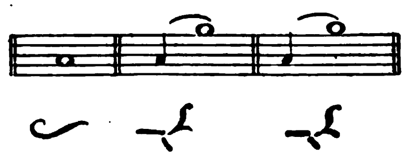
Signes ascendants de deux degrés.



Signes ascendants de quatre degrés.



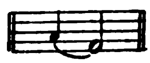
Signes ascendants de six degrés.



Les auteurs des anciens traités manuscrits du chant de l'Église grecque se taisent sur les motifs qui ont fait imaginer et adopter ces signes compliqués pour l'indication de mouvements de la voix exprimés déjà par d'autres signes simples. Eux-mêmes ignoraient sans doute les causes de ce double emploi, car on n'en trouve pas plus d'explication dans l'ouvrage attribué à S. Jean de Damas que dans les autres. Le moine grec dont Villoteau reçut des leçons pratiques de chant en Égypte ne put lui donner aucun éclaircissement sur ce sujet (1).

Un fait très-remarquable, qui se manifeste dans le tableau qu'on vient de voir, est la multiplicité des signes par lesquels on exprime un seul mouvement de la voix d'un son sur un autre : ainsi, l'on y voit dix combinaisons de signes ascendants et descendants pour représenter lè mouvement de la première note (*ison*), du premier ton

(1) Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 394 et note de l'édition in-8°.

moyen, vers la note inférieure  ; il en existe autant pour le mouvement de tierce inférieure  ; on en trouve cinq pour le mouvement descendant de quinte; autant pour le mouvement ascendant de tierce; autant enfin pour le mouvement de quinte. Aucune explication de cette surabondance de signes pour une seule chose ne se trouve dans les traités du chant ecclésiastique grec dont on vient de parler. Villoteau, qui a fait une étude pratique de ce chant sous un maître indigène, n'en fournit pas davantage dans son exposition des signes. C'est qu'à vrai dire la tradition seule en a conservé l'usage; l'origine et le but sont généralement ignorés. Ce savant musicien s'en explique nettement dans ce passage de son livre : « Il est « évident qu'il règne parmi ces signes beaucoup de désordre et de « confusion; s'ils eussent été classés méthodiquement, l'analogie au- « rait facilité la connaissance de la nature et de la propriété de cha- « cun d'eux; mais les musiciens grecs modernes n'ont pas la moindre « idée de la méthode, et ce défaut répand dans leurs traités une telle « obscurité, qu'eux-mêmes ont de la peine à s'y reconnaître (1). »

A l'époque où Villoteau se livrait à ses recherches sur la musique en Égypte, l'antiquité égyptienne était imparfaitement connue, et la langue hiéroglyphique était encore un mystère; mais, dans les soixante années écoulées depuis lors, la philologie orientale a fait de grands progrès. Les découvertes de Champollion jeune dans les écritures égyptiennes, les travaux de Burnouf, de Lassen, de Westergaard, de Rawlinson et de Lepsius, sur les écritures cunéiformes, enfin, la création de la méthode connue sous le nom de *philologie comparée*, ont fourni des lumières qui permettent de résoudre des problèmes historiques auparavant insolubles. Un des faits importants constatés par suite de ces études est la multiplicité des signes répondant au même son dans les hiéroglyphes phonétiques, dans les écritures hiératique et démotique de l'Égypte, comme dans les trois systèmes d'écritures

(1) Ouvrage cité, p. 394, note. On verra cependant plus loin qu'un réformateur moderne du chant de l'Église grecque a donné la clef de la signification de ces signes multiples, dans les premières années de ce siècle. Voyez l'article *Chrysante de Madyte*, dans la *Biographie universelle des musiciens*, par l'auteur de cette *Histoire générale de la musique*, t. II, p. 297.

cunéiformes de Persépolis et de l'Assyrie. D'autre part, si les homophones sont en grand nombre dans ces écritures, on y trouve aussi le même signe employé pour des sons différents. Ces deux caractères essentiels constituent spécialement le système de ces écritures antiques, outre la suppression des voyelles, conformément aux langues sémitiques, avec lesquelles on leur a reconnu de nombreux points de contact. Par analogie, peut-être est-il permis de considérer les signes composés et surabondants de mouvements identiques de la voix comme appartenant au même système que la multiplicité des homophones dans les écritures égyptiennes, et d'en tirer la conséquence que ces signes remontent au même âge; conjecture d'autant plus justifiée, qu'ainsi qu'il a été dit tout à l'heure, les chantres grecs n'en ont que l'usage traditionnel, et n'en donnent aucune explication. Au reste, cette multiplicité de signes composés pour le même mouvement vocal n'est qu'apparente : chacune de ces compositions s'applique en réalité à une modification de l'intervalle radical représenté par le signe, comme on le verra dans ce qui suit. Ces modifications n'ont pas été saisies par Villoteau dans son travail, d'ailleurs fort utile, sur le chant de l'Église grecque; mais elles ont été expliquées d'une manière assez nette par Chrysante de Madyte, archevêque de Durazzo, en Illyrie, dans le troisième chapitre de son *Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique* (1), ainsi que dans les sixième et septième chapitres du même ouvrage. On y voit que, parmi les différents signes qui représentent le même mouvement vocal, l'un signifie que le son doit être nasal; un autre, guttural; un troisième, fortement aspiré; un quatrième, que le second son du mouvement doit être divisé en deux; de telle sorte que le premier son se lie avec la première moitié du second, dont la deuxième moitié seulement doit recevoir la syllabe (2), de cette manière :  effet  D'au-

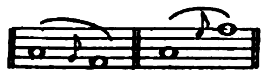
χρί - στε. χρί - στε

(1) Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Paris, 1821, in-8°.

(2) Τὸ ἐνδόφωνον προφέρει ἐκ τῆς ῥινὸς τὴν φωνὴν τοῦ χαρακτῆρος, εἰς τὸν ὁποῖον ὑπογράφεται. Chrysante de Madyte, ouvrage cité, chap. VI, 8, p. 18.

Τὸ ὁμαλὸν προξενεῖ ἕνα κυματισμὸν τῆς φωνῆς, ἐν τῷ λάρυγγι μὲ κάποιαν ὀξύτητα. *Ibid.*, chap. VI, 3, p. 17.

tres signes composés indiquent un passage rapide d'une note à une autre, en passant par une note intermédiaire sans valeur de temps, comme



D'autres enfin, appartenant à un même mouvement vocal, indiquent qu'il doit être exécuté à demi-voix (1), ou lentement, ou avec rapidité. C'est ainsi que tous les signes, représentant un même mouvement de la voix, diffèrent cependant par la nature du son, par l'accent, par la vitesse, ou par quelque autre modification. Peut-être en était-il ainsi des caractères multiples des écritures égyptiennes destinés à représenter un même son. Déjà on a distingué entre eux des caractères d'aspiration et de non-aspiration, des articulations diverses, des lettres qui ne servent que pour certains cas; par exemple, pour les noms étrangers. La persévérance des études conduira sans doute à diminuer le nombre des homophones.

Il reste maintenant à établir qu'une autre classe de signes, appelés *grands signes*, ou *hypostases*, a une analogie non moins saisissante avec les caractères égyptiens que les signes ordinaires de la notation. La destination de ces hypostases est de représenter les divers genres d'ornements du chant, par les combinaisons de leurs caractères propres avec les signes des simples mouvements de la voix, d'un son à un autre. Par ces combinaisons fort simples, des phrases entières peuvent être représentées avec les trilles, les *apoggiatures*, et les groupes de sons rapides, dont les peuples de l'Égypte et de l'Asie occidentale font un constant usage. Le tableau suivant, en démontrant l'origine égyptienne des signes, complétera pour le lecteur la connaissance du système de notation du chant de l'église grecque.

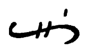
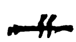
---

(1) Προφέρονται δὲ λείως πως καὶ ἀδυνάτως οἱ φθόγγοι συνδεδεμένοι. *Ibid.*, chap. VI, 6, p. 18.

TABLEAU DES GRANDS SIGNES OU HYPOSTASES.

comparés aux caractères correspondants des écritures égyptiennes.

Noms des signes de notation grecque.	Signes de la notation.	Caractères égyptiens.	Lettres coptes.
Paraklêtikê.			ı. ıⲁ
Kratêma.			ϭ. ⲕ.
Lygisma.			ⲙⲟ
Kylisma.			λ
Antikeno-Kylisma.		(?)	(?)
Tromikon.			ⲁ.
Ekstrepton.			ⲁ
Tromikon synagma.			ⲁ. ⲉ. ⲟ.
Psiphiston			ⲟⲩ
Psiphiston synagma.			ⲙ
Antikenoma.			ⲱ
Omalon.			ⲟⲩ. ⲱ.
Themastimos Exô.			ⲟⲩ
Hétéros Exô.		(?)	(?)
Epegerma.			ⲉı. ⲏ.
Parakalisma.			ⲛ
Hétéron parakalisma.			ⲗ. ⲧ.
Psiphiston parakalisma.			ⲁ. ⲉ.
Xiron Klasma.		(?)	(?)
Argo-syntheton.			ⲃ
Apoderma. (Signe de temps.)		(?)	(?)
Thês Apothês.		(?)	(?)
Thema Haploun.		(?)	(?)

Noms des signes de notation grecque.	Signes de la notation.	Caractères égyptiens.	Lettres coptes.
Choreuma.			ϭc
Tzakisma. (Signe de temps sous un autre nom.)			ΟΥ. Ο.
Piasma. (Signe de temps.)			C. Σ.
Shisvora.			ϭ. C.
Synagma.			Γ. Γ. K.
Enarxis.			ϭ. K.
Signes de temps.			
Klasma.			ΟΥ. Ο.
Aplé.			N. N.
Diplé.			I. H.
Kratêma.			ϭ. K.
Apoderma.		(?)	(?)
Bareia.			N.
Piasma.			C. Σ.
Gorgon.			ΟΥ. Υ. Ο.
Argon.			
Signe de respiration.			
Stauros.			ω

Observation. Plusieurs de ces signes, dont on ne trouve pas les équivalents dans les écritures égyptiennes, sont évidemment modifiés ou tronqués; ainsi l'*apoderma* n'est qu'un fragment de ce caractère hiératique : 

Quelle que soit la défiance que rencontre inévitablement le résultat d'un travail archéologique tel que celui auquel je me suis livré, concernant les rapports de la notation du chant de l'Église grecque avec les caractères des anciennes écritures égyptiennes, il me paraît difficile, même aux esprits les plus sceptiques, de contester l'évidence de ces rapports, en présence des tableaux qui viennent d'être mis sous les yeux des lecteurs, et dont ils peuvent vérifier l'exactitude (1). La prudence oblige sans doute à ne pas hâter les conclusions dans les problèmes qui ont pour objet une antiquité antéhistorique; mais ici le fait d'identité des signes se présente dans des conditions telles, qu'il est à l'abri de toute contestation. Dira-t-on que cette identité ne suffit pas pour établir la preuve que la notation par les caractères des écritures égyptiennes appartient en propre aux anciens habitants de l'Égypte, et que Jean Damascène n'a pas puisé dans ces caractères les éléments de la notation qui lui est attribuée? Mais quelle apparence y a-t-il qu'au huitième siècle, alors que les anciennes écritures de l'Égypte avaient disparu et avaient été remplacées par l'alphabet copte, dérivé du grec, le saint personnage ait été chercher, dans une écriture oubliée, d'une manière arbitraire, les signes d'une notation difficile, compliquée à l'excès, et qui aurait été inconnue jusqu'à lui? On peut ajouter aussi qu'il n'y a aucune probabilité qu'un système de notation hérissé de si grandes difficultés ait pu être compris immédiatement et mis en usage dans toutes les églises grecques de l'Orient. Que les premiers chrétiens de l'Égypte, trouvant dans le pays une notation établie et connue, au moins des prêtres et des initiés de l'ancienne religion, s'en soient servis pour écrire leurs chants, cela est dans l'ordre naturel des choses; mais que ces anciens caractères aient été tirés de l'oubli, après cinq ou six siècles, pour former un système nouveau, rebutant par ses complications, la raison repousse une pareille hypothèse.

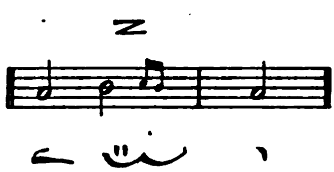
Il est d'ailleurs un fait important qui ne doit pas être perdu de vue, à savoir que le chant orné à l'excès de l'Église grecque d'Orient ne lui est pas particulier; que l'usage immodéré des fioritures est gé-

---

(1) Cf. Champollion, *Grammaire égyptienne, ou principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne appliquée à la représentation de la langue parlée;* Paris, Firmin Didot frères, 1836, in-fol. p. 35-46; etc. *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens*, etc., par le même; Paris, 1828; pl. A-K.

néral dans toute l'Arabie, dans la Turquie asiatique, dans l'Arménie, dans la Syrie, en Égypte, en Éthiopie, sur les côtes barbaresques, et qu'il a été transporté par les Maures en Espagne, où il existe encore dans le chant populaire. C'est un caractère essentiel du chant oriental, dont l'origine remonte aux temps les plus anciens. Or la composition des grands signes dont on vient de voir le tableau, avec les autres signes de la notation du chant grec, a précisément pour objet d'exprimer par des caractères spéciaux ces ornements de toute espèce, et tout porte à croire que ces signes, répondant à une nécessité du chant de l'Orient qui existait dès la plus haute antiquité, remontent à l'époque de la grande civilisation de l'Égypte, et sont antérieurs aux dominations étrangères dans cette contrée. On trouve ci-après la traduction en notation moderne de quelques-uns de ces signes.
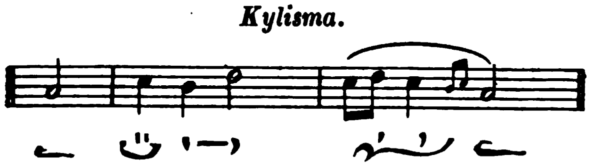
Paraklétiké combiné avec l'hétéron parakalisma et les signes ordinaires de la notation.



Lygisma et Ekstrepton.
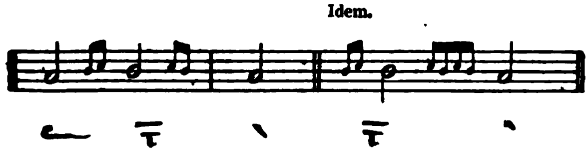


Kylisma.

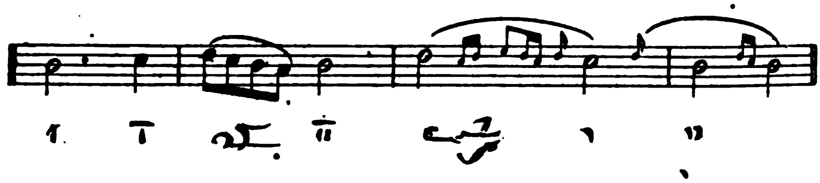


Tromikon.

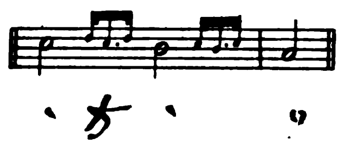
Idem.
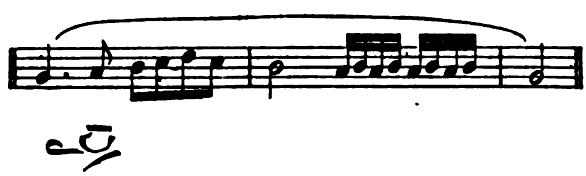


Tromikon synagma. *Psiphiston.*



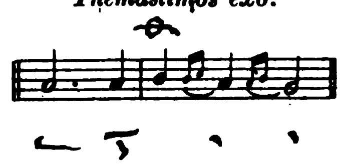
Psiphiston synagma.
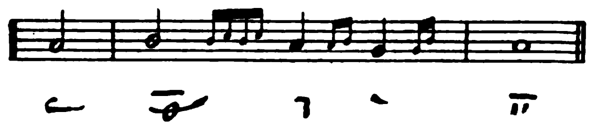


Antikenoma.



Themastimos exô.



Hétéros exô.



Les chants de tous les peuples sont mesurés, sauf quelques rares exceptions qui semblent n'avoir été que des caprices populaires, et les chants des églises chrétiennes, particulièrement le plain-chant catholique. Lors même que la loi générale de la mesure du temps musical, dont la base est dans l'organisation humaine, ne nous porterait pas à croire que les chants des Égyptiens y étaient soumis, nous aurions une démonstration irrésistible de l'existence du chant mesuré chez ce peuple, par l'attitude des chanteurs, marquant les

temps de la mesure par les mouvements des mains, dans les représentations peintes et sculptées de concerts vocaux que nous offrent les monuments de l'Égypte. Mais quels étaient les systèmes de mesure et de rhythme dans le chant égyptien? La mesure avait-elle pour éléments uniques, comme dans la musique moderne, les simples et fondamentales combinaisons binaires et ternaires de temps, dans un ordre uniforme et régulier? Y admettait-on les divers degrés de vitesse et de lenteur que nous exprimons par les mots *allegro*, *allegretto*, *vivace*, *moderato*, *andante*, *adagio*? Ou bien, la mesure était-elle variable et avait-elle des éléments plus compliqués par l'influence de la parole chantée? Si la solution certaine de ces problèmes ne peut être espérée, nous avons du moins l'induction générale de ce qui exista dans le passé sous ce rapport, en nous appuyant sur la musique qu'on entend aujourd'hui dans les mêmes contrées; car, ainsi que nous l'avons dit à plusieurs reprises, les traditions ne s'effacent jamais d'une manière absolue chez les peuples d'origine sémitique. Or tous les chants des diverses populations actuelles de l'Égypte sont mesurés en temps binaires égaux, c'est-à-dire en mesures à deux temps et à quatre, ou en temps binaires à divisions ternaires, marqués dans la musique européenne par le chiffre $\frac{6}{8}$. En général, en Orient, le mouvement des chants est modéré, ou même lent et empreint d'un sentiment vague et rêveur; mais, dans la danse, il s'accélère par degrés jusqu'à la plus grande vitesse.

Cependant les grands signes ou hypostases de temps, appelés *aphones* parce qu'ils ne se chantent pas, bien qu'ils se combinent avec les signes des sons, ces hypostases, qui sont au nombre de neuf (1), prouvent que la mesure ternaire n'était pas inconnue aux Égyptiens de l'antiquité, et Chrysante de Madyte a démontré cette vérité, quant au chant de l'Église grecque, en disant que lorsque l'*aplé* se combine avec le *gorgon*, l'unité de temps se divise en trois : il ajoute que si l'*aplé* est placé à gauche, le premier son vaut deux tiers (deux temps) et le second un tiers (un temps); mais que si l'*aplé* est placé à droite, le premier son ne vaut qu'un tiers (un temps), et le second deux tiers (deux temps) (2).

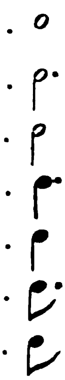
---

(1) Voyez la table de ces signes, chap. VI, pl. IV.

(2) Ὅτε δὲ κεῖται παρ' αὐτῷ ἁπλῆ, διαιρεῖ τὸν χρόνον εἰς τρία· καὶ εἰ μὲν ἀριστερόθεν ἡ ἁπλῆ κεῖται οὕτως, ὁ μὲν πρῶτος φθόγγος ἐξοδεύει τὰ δύο τρίτα, ὁ δὲ δεύτερος, τὸ ἕν· εἰ δὲ

Villoteau, qui n'avait acquis qu'une connaissance sommaire de cette partie du chant de l'Église grecque, vraisemblablement à cause de l'exécution défectueuse qu'il en avait entendue, s'exprime ainsi à ce sujet : « Quoique les Grecs modernes ne déterminent pas la durée « de leurs sons dans le chant d'une manière aussi exacte et aussi pré- « cise que nous le faisons pour notre mesure et avec nos notes, on « peut cependant.... établir entre eux la proportion suivante, que « nous exprimons ainsi avec nos figures de notes :

Apoderma. . . . . . 1 (unité de temps). . . .
Barcia. . . . . $\frac{3}{4}$ . . . .
Diplé . . . . $\frac{1}{2}$ . . . .
Kratêma. . . . . . . $\frac{3}{8}$ . . . .
Argon. . . . . $\frac{1}{4}$ . . . .
Piasma . . . . $\frac{3}{16}$ . . . .
Tzakisma . . . . . . $\frac{1}{8}$ . . . .



« Cependant toutes ces valeurs, comme l'expérience nous l'a prouvé, « ne sont qu'approximativement, et non aussi rigoureusement dé- « terminées que nous les donnons ici (1) ».

Chrysante de Madyte est en contradiction manifeste avec l'auteur de ce passage, et sans aucun doute il est dans le vrai, lorsqu'il écrit : « Le temps se mesure par le mouvement de la main du haut en bas, « en frappant le genou (2). » Ici l'écrivain est d'accord avec ce que nous montrent les antiquités de l'Égypte, ainsi qu'on a pu le voir dans les figures 55, 56, 60 et 65. Or on ne peut marquer la mesure avec la main, sans donner à toutes les notes du chant une valeur de durée rigoureusement déterminée. Il n'y a donc pas de témérité à croire que la tradition de ces valeurs de temps s'est faite d'âge en

---

δεξιόθεν ἡ ἁπλῆ κεῖται οὕτως ὁ μὲν πρῶτος φθόγγος ἐξοδεύει τὸ ἕν, ὁ δὲ δεύτερος, τὰ δύο. Ouvrage cité, ch. V, p. 14.

(1) *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 414.

(2) Καταμετρεῖται δὲ ὁ χρόνος, μὲ τὸ νὰ κινῆται ἡ χεὶρ ἄνω καὶ κάτω, κρούουσα τὸ γόνυ. Ouvrage cité, chap. V, p. 12.

âge, depuis les plus anciennes époques, avec les signes qui les représentent.

Ici finit, sinon l'histoire, au moins l'archéologie musicale de l'ancienne Égypte. L'histoire réelle d'un art ne peut se faire en l'absence de ses monuments : ainsi qu'il a été dit précédemment, les chants qui auraient pu nous faire saisir le caractère de la musique égyptienne ne sont pas parvenus jusqu'à nous : ces monuments de l'art n'existant plus, je n'ai pu recourir qu'à l'induction pour approcher autant que possible de la vérité dans ce sujet obscur. Juger du passé par le présent, lorsqu'il s'agit des populations si originales de l'Orient, est le moyen le plus sûr d'éviter l'erreur; c'est celui qui a été mis en usage pour cette partie de l'histoire générale de la musique.

LIVRE DEUXIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES CHALDÉENS, LES BABYLONIENS, LES ASSYRIENS ET LES PHÉNICIENS.

CHAPITRE PREMIER.

LES PEUPLES ANCIENS DE L'ASIE OCCIDENTALE ÉTAIENT TOUS DE RACE SÉMITIQUE : ILS ONT PARLÉ DES LANGUES ANALOGUES, ET LA MUSIQUE ÉTAIT IDENTIQUE CHEZ TOUTES CES NATIONS.

Après avoir été de simples familles, les populations sémitiques se multiplièrent en Asie avec plus ou moins de rapidité, en raison du sol, du climat, des circonstances, et surtout des chances de la guerre; car, oubliant leur commune origine, les diverses tribus se considéraient comme ennemies, et, tour à tour victorieuses ou vaincues, elles portaient les unes chez les autres la destruction et l'esclavage.

Quelques-unes de ces tribus devinrent avec le temps de grands peuples qui fondèrent de puissants empires, dont les débris de monuments, récemment rendus à la lumière, attestent à la fois et l'avancement de la civilisation, et la misérable condition de l'humanité, sous un despotisme monstrueux. Ninive, Babylone, Tyr et l'Égypte nous révèlent les grandeurs et les misères de l'antiquité sémitique (1); nous y retrouvons l'histoire parlante, les langues, les arts et l'industrie de ces colosses politiques, disparus pour jamais; mais le grand intérêt qui s'attache à ces découvertes consiste à démontrer les rapports d'origine entre les Égyptiens, les Chaldéens, les Assyriens, les Phéniciens et les autres familles sémitiques. Si la diversité des religions, les conquêtes, le luxe et le despotisme ont altéré la physiono-

(1) Voyez les objections de M. E. Renan contre les rapports de race et de langue entre les Chaldéens et les Assyriens avec les Sémites de la Judée, de l'Arabie et de la Syrie, ainsi que la discussion de ces objections, dans l'introduction de cette histoire, t. I, p. 114-115.

mie et le caractère des habitants de ces puissants États, jusqu'à leur faire perdre les rapports extérieurs qu'ils avaient avec les Hébreux et les Arabes, il reste, dans les monuments des langues, assez de points de contact pour démontrer entre eux l'identité de race.

A l'égard des Sémites placés en dehors du cercle d'activité des grands empires, ils sont restés ce qu'ils étaient trois ou quatre mille ans avant l'époque actuelle. Le caractère, les mœurs, la manière de se vêtir, les ustensiles de la vie civile, les instruments aratoires, la culture des champs, sont aujourd'hui ce que les représentent les monuments antiques. Les habitudes et les penchants des peuples de l'Asie rappellent à chaque instant les récits de la Bible, et ce qui n'est pas moins remarquable, le système des langues, en dépit des variations de dialectes, n'a pas changé depuis les temps les plus anciens.

Il est d'un haut intérêt, pour l'histoire de la musique, de constater ici ces vérités, et de s'attacher particulièrement à l'analogie, ainsi qu'à la perpétuité du système des langues sémitiques, rendues évidentes par les récentes découvertes, et par des travaux où la patience et la sagacité se montrent dignes d'admiration. Il est maintenant démontré que les alphabets hébreu, syriaque, phénicien, arabe, appartiennent au même système que les langues araméennes de l'antiquité, c'est-à-dire celles qui étaient parlées dans l'Assyrie, la Babylonie, la Chaldée, et même en Égypte. Dans ces langues, les voyelles ne possédaient pas plus un son fixe que dans celles des Hébreux, des Arabes et des Syriens; écoutons à ce sujet les remarques de Champollion : « Les caractères phonétiques égyptiens tiennent à un système « véritablement *alphabétique*, comme celui des Arabes actuels et ceux « des anciens peuples de l'Asie occidentale, les Hébreux, les Syriens « et les Phéniciens. On ne peut, sous aucun rapport, les considérer « comme des *signes syllabiques* proprement dits...... Le motif déter- « minant de ces peuples, pour n'écrire habituellement que les con- « sonnes et les principales voyelles (initiales) des mots, fut sans doute « le même qui guidait les Égyptiens dans une semblable pratique. « Mais quel fut ce motif? J'ignore si l'on a, à cet égard, des raisons « plus positives à alléguer que le son vague des voyelles dans les « langues parlées de ces peuples; voyelles qui n'ont point un son « aussi brillant et aussi décidé que celui des langues de notre Europe « méridionale. Le son des voyelles est si fugitif, et la manière de « prononcer celles d'un même mot varie tellement d'un canton à

« l'autre, et souvent même d'un individu à un autre, qu'il était na-
« turel, lors de la création des alphabets égyptien, phénicien, hé-
« breu, syrien, etc., de n'accorder qu'une importance bien secondaire
« à l'expression des voyelles (1). »

Depuis que Champollion a écrit ce passage, les savants travaux d'Eugène Burnouf (2), de Westergaard (3), de Chr. Lassen (4), de Rawlinson (5), et en dernier lieu, de M. Jules Oppert (6), ont jeté de vives lumières sur les trois systèmes d'écritures cunéiformes (7), présentés par les inscriptions de Persépolis, par les débris des monuments de Ninive, découverts à Khorsabad, à Koyoundjick et à Nemrod, et par les briques peintes de Babylone. Leur alphabet a été refait, et leur système présente, dans les langues araméennes de l'Assyrie et de la Chaldée, les mêmes particularités qu'on remarque dans toutes les langues sémitiques, quant à l'absence des voyelles médiales et de la classification des consonnes.

Une difficulté semble s'élever ici à l'occasion des inscriptions trilingues de Persépolis, dont le texte est en *zend*, langue parlée en Perse, sous les rois de la dynastie achéménide, et qui était dérivée de la même source que le sanscrit, où les voyelles abondent. Cependant le texte est écrit dans le système le plus simple de l'écriture cunéiforme, ce qui semble contradictoire; mais E. Burnouf a expliqué ce fait dans le passage suivant : « Nous avons montré, en ce qui concerne
« l'écriture persépolitaine, considérée dans son rapport avec la langue
« de ces inscriptions, que cette écriture ne représente pas toutes les
« lettres qui sont étymologiquement nécessaires dans chacun des mots
« que nous trouvons sur nos monuments..... Ce désaccord (entre
« l'écriture cunéiforme et la langue de ces inscriptions) a été démon-

(1) *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens*, 2e édit., p. 365.

(2) *Mémoires sur deux inscriptions cunéiformes trouvées près d'Hamadan*, etc. Paris, Impr. royale, 1836, in-4°.

(3) *Ueber die Keilinschriften des ersten und zweiten Gattung* (Sur les inscriptions cunéiformes des premier et deuxième systèmes). Bonn, 1845, in-8°.

(4) *Die alte persischen Keilinschriften*. Bonn, 1836, in-8°.

(5) *Memoirs on cuneiform inscriptions*. Londres, 1846, in-8°.

(6) Revue archéologique, t. V, p. 1-35. — *Journal Asiatique*, t. XVII, p. 355 et suiv.; t. XVIII, p. 56 et suivantes ; 322 et suiv.; p. 553 et suiv.; t. XIX, p. 140 et suiv.

(7) L'écriture *cunéiforme*, qui fut en usage chez les peuples anciens d'une partie de l'Asie, est appelée ainsi parce que son élément fondamental est un trait en forme de clou ou de coin, diversement combiné.

« tré à nos yeux quand nous avons constaté que le dialecte de ces « inscriptions persépolitaines appartient à la famille des idiomes « indo-persans, dans lesquels l'*indication complète et régulière des* « *voyelles est un des besoins de la langue et un des produits de l'écriture.* « Nous n'avons pas hésité à regarder ce désaccord comme résultant « de la lutte de deux systèmes différents ; et, comme ces deux systèmes « existent en Asie, sous les noms plus ou moins exacts de *sémitique* « et *japhétique*, c'est à leur rencontre que nous avons attribué le peu « d'harmonie qui se remarque entre l'écriture et le dialecte de nos « inscriptions.

« Nous pouvons donc admettre comme établi le fait que le système « d'écriture qui occupe le premier rang sur les monuments de Per- « sépolis est d'origine sémitique, et qu'il a été emprunté à un peuple « qui en possédait l'usage, par les Perses qui ne le connaissaient pas « auparavant (1). »

Pour avoir l'explication du fait singulier de ces inscriptions en trois langues et en trois systèmes d'écritures cunéiformes, lesquelles sont gravées sur des rochers, sur les murs des palais, sur des vases et sur d'autres monuments de Persépolis, il faut se souvenir que Cyrus, roi de Perse, de la dynastie des Achéménides, après la conquête de la Lydie et de toute la Babylonie ou Chaldée, hérita, par sa mère Mandane, du royaume de Médie, 536 ans avant Jésus-Christ, et réunit ainsi presque toute l'Asie sous sa domination. De là vint la nécessité de rendre les inscriptions historiques intelligibles aux divers peuples réunis sous le même sceptre, et le choix du caractère cunéiforme en usage pour chaque langue, ou analogue à leur caractère. On remarque, en effet, dans les inscriptions de Persépolis, un système différent de combinaisons de caractères de cette espèce, approprié à la langue employée. Le plus simple, composé du moindre nombre de caractères, et dans lequel on a constaté qu'il n'y a pas d'*homophones*, ou de lettres différentes ayant le même son, celui-là, disons-nous, suppose un état plus avancé de connaissances et de civilisation : c'est celui qui a été choisi pour le texte zend. On n'a pas jusqu'à ce jour de renseignements certains sur le peuple qui a fait usage du second système d'écriture cunéiforme. Le troisième est celui qui se

(1) *Mémoire sur deux inscriptions cunéiformes*, etc., p. 160.

retrouve sur les monuments assyriens de Ninive. C'est le plus compliqué ; ses caractères sont en très-grand nombre ; les homophones y abondent ; enfin tout indique, dans ce système, une antiquité plus reculée ; ce qui coïncide avec l'histoire du premier empire d'Assyrie, qui fut le plus ancien grand État formé en Asie. Les rapports de ce système avec celui des écritures phonétiques de l'Égypte ont été ingénieusement établis par M. Isidore de Lowenstern (1). Au reste, les trois systèmes d'écritures cunéiformes ne sont pas seulement analogues par leur élément constitutif ; ils le sont aussi par leur caractère fondamental, l'absence de voyelles.

Il résulte de ce qui précède que tous les peuples de l'Asie occidentale sont de même race ; qu'ils ont parlé des langues analogues, ou même presque identiques par les points essentiels, dès les temps les plus anciens, comme furent l'hébreu primitif, le phénicien, le chaldéen, l'ancien arabe et d'autres dialectes ; que les langues modernes parlées par les peuples qui habitent maintenant les mêmes contrées ont conservé leur parenté avec les anciennes par les racines, ainsi qu'on le voit chez les diverses tribus arabes, dans la Syrie, chez les Kurdes ou Kourdes, particulièrement chez les *Djézidis*, descendants des Chaldéens et qui peuplent l'ancienne Mésopotamie, aujourd'hui le *Djésireh* (Turquie d'Asie). Dans les colonies phéniciennes, nous remarquons des faits semblables. Un savant de nos jours a démontré (2), non-seulement l'identité de la langue punique ou carthaginoise avec le phénicien et l'hébreu, mais encore l'analogie de leurs caractères graphiques. Il a constaté également, par l'analyse de quelques inscriptions

(1) *Exposé des éléments constitutifs de la troisième écriture cunéiforme de Persépolis.* Paris, 1847, p. 70 et suiv.

(2) A.-C. Judas, *Étude démonstrative de la langue phénicienne et de la langue libyque.* Paris, 1847, in-4° ; travail remarquable, où l'auteur fait preuve d'autant de sagacité que de solide érudition. M. Judas porte la plus rigoureuse exactitude dans ses analyses de la célèbre inscription de Marseille, de celles qui ont été récemment découvertes en Afrique, et des médailles asmonéennes ou des Machabées. Au surplus, il a, comme appuis de sa thèse, les opinions d'Étienne Quatremère, de Tyschen et de Gesenius. Saint Jérome a dit d'ailleurs : *Tyrus et Sidon in Phœnices littore principes civitatis rel. quarum Carthago colonia. Unde et Pœni sermone corrupto quasi Phœni appellantur. Quarum lingua linguæ hebreæ magna ex parte confinis est.* (In Jerem. 5, 25.) Et ailleurs : *Lingua quoque pœnica, quæ de Hebræorum fontibus manare dicitur, proprie virgo alma appellatur.* (In Jes. 3, 7.) Au temps de S. Augustin, la langue punique était encore parlée par le peuple de son diocèse ; lui-même dit de cette langue et de l'hébreu : *Istæ linguæ non multum inter se differunt.* (*Quæst. in Judices*, lib. VII, *Quæst.* 16.)

libyques, particulièrement par l'inscription bilingue, c'est-à-dire punique et libyque, découverte en 1631 à Dagga (l'ancienne *Thugga*, près de Tunis), l'analogie de la langue phénicienne ou carthaginoise avec celle des peuples de la Libye et de la Numidie, aujourd'hui les Berbers ou Kabyles.

Répétons-le donc avec assurance, il y a communauté d'origine, d'organisation physique, de caractère, de mœurs et de langue entre tous les peuples issus de la famille qui, après la grande catastrophe du déluge, descendit des hauteurs de l'Himalaya, par le versant occidental, dans les plaines de l'Asie caucasienne. Tous sont Arabes, sous quelque dénomination qu'ils soient connus; tous ont la même conformation physiologique; tous, nonobstant la longue succession des siècles, des guerres incessantes et des dominations étrangères, ont conservé leurs points de contact essentiels, leurs penchants analogues et leur physionomie antique. Le goût de la musique est uniforme chez tous; car, dans toute cette grande famille sémitique, on trouve les échelles de sons divisées par les mêmes intervalles. Ils ont la même multiplicité de modes pour l'ordre de succession de ces intervalles; le même caractère dans les mélodies; le même luxe d'ornements du chant, composés de chevrotements, de trilles, de ports de voix et de groupes de notes de toutes formes; la même absence de l'usage de l'harmonie; le même emploi des instruments à manche et à cordes pincées, pour les ritournelles et pour soutenir les intonations de la voix, les mêmes tympanons à cordes frappées par des baguettes ou pincées par les doigts, enfin les mêmes tendances populaires à marquer le rhythme de la danse par des tambours, de petites timbales, des cymbales et des crotales de diverses formes : tout cela, disons-nous, se trouve chez tous les peuples issus de la même souche, et l'identité est évidente entre les temps les plus anciens et l'époque actuelle, comme on en aura la preuve dans le cours de cette histoire. Si l'on rencontre aujourd'hui, dans quelques grandes villes de l'Asie ainsi qu'en Égypte, des instruments à archet qui n'y existaient pas dans l'antiquité, ils y sont venus de l'étranger et ne sont que de grossières imitations de ceux des Européens. Il suffit de lire les relations des voyageurs pour avoir la conviction que la musique dont les oreilles sont frappées à Damas, à Bagdad, à Mossoul, à Jérusalem, est la même qui résonne au Caire, à Maroc, à Tanger, à Tunis et dans l'Algérie. Les provinces de l'Espagne qui furent autrefois les royaumes arabes et maures de Cordoue, de Gre-

nade et de Tolède, en ont conservé des traditions saisissantes (1).

Un seul moyen nous est offert pour arriver, sinon à une connaissance certaine, au moins à une probabilité satisfaisante de ce que fut la musique des peuples de race sémitique dans l'antiquité : il consiste à considérer la situation actuelle de cet art en Orient. Lorsque Champollion entreprit la rude tâche d'expliquer les hiéroglyphes de l'ancienne Égypte, il comprit la nécessité d'étudier les points de contact qu'il pouvait y avoir entre la langue des anciens habitants du pays et celle de leurs descendants. A l'aide de la célèbre inscription découverte à Rosette pendant l'expédition française (1799), laquelle offre un texte hiéroglyphique expliqué par la langue vulgaire de l'Égypte, en écriture phonétique, et avec une traduction en langue grecque, il acquit la conviction que la langue des Cobtes ou Coptes, descendants des anciens Égygtiens et habitant encore sur le même sol, fut, sauf les modifications produites par le temps, la langue du peuple de l'antiquité, et c'est cette même langue qui a conduit Champollion à refaire la grammaire des hiéroglyphes ainsi que les alphabets hiératique et démotique de l'ancienne Égypte. Ses études ont eu pour résultat de rendre sensibles les points de contact de cette langue avec l'hébreu et les autres langues sémitiques. Les mêmes principes généraux ont été, depuis lors, les guides des philologues qui se sont voués à l'étude des écritures cunéiformes, et tous sont parvenus à la conviction que le troisième système de ces écritures, à savoir, celui des inscriptions de Ninive et de Babylone, est l'expression graphique d'une langue sémitique qui a des analogies frappantes avec l'ancienne langue égyptienne. Suivons donc une direction analogue, et voyons ce qu'a dû être le système général de la musique des anciens peuples sémitiques, en prenant pour base les chants et les instruments de leurs descendants, et en les comparant avec les instruments assyriens que nous ont fait connaître les récentes découvertes des ruines de Ninive.

(1) « Les airs du centre et du midi de l'Espagne sont donc les plus intéressants à connaître « et à étudier... Ce type caractéristique s'est surtout conservé dans les localités où la domina- « tion mauresque a jeté des racines profondes, comme en Andalousie; on la retrouve chez les « *gitanos*, avec ses intervalles de tiers et de quarts de ton et avec la multitude d'ornements sous « lesquels le chant est caché, avec sa tonalité vague, enfin, avec tous les caractères que « M. Fétis lui attribue dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique, etc.* » (*Rapport sur l'état de la musique en Espagne*, par M. Gevaert, dans le t. XIX des BULLETINS DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE, n° 1.)

CHAPITRE DEUXIÈME.

DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES ASSYRIENS ET DES BABYLONIENS.

§ I.

Instruments à cordes.

On a déjà vu (*Introduction*, § IX) que les systèmes musicaux des peuples les plus anciens n'ont pas eu pour base la constitution de la gamme diatonique ; et la flûte traversière de l'Égypte, dont le diapason et l'étendue ont été retrouvés par d'heureux travaux de recherches, nous a prouvé que l'échelle tonale des Égyptiens était chromatique. Cette démonstration a été corroborée par le nombre des cordes des grandes harpes du même peuple dont nous voyons les représentations dans les peintures des hypogées, et parmi lesquelles il en est qui sont montées de 22 cordes. Si ces instruments avaient été accordés diatoniquement, ils auraient embrassé une étendue de trois octaves, c'est-à-dire à peu près le double de l'étendue des voix ordinaires; or il est démontré, par l'état actuel de la musique dans tout l'Orient, que les instruments n'y ont jamais eu d'autre destination que de jouer des ritournelles et de suivre la voix, ou plutôt de la guider dans le chant. Cette considération établit comme un fait à l'abri de toute contestation, que les harpes étaient accordées, comme les flûtes, dans une échelle chromatique, en sorte que les 22 cordes de la plus étendue de ces harpes ne formaient qu'un peu moins de deux octaves.

Les harpes assyriennes représentées sur un bas-relief du plus haut intérêt, trouvé par M. Layard, dans les ruines de Ninive (1), à Koyoundjek (Turquie asiatique ou ancienne Mésopotamie), indiquent, par le grand nombre de leurs cordes, un système d'accord analogue à celui des harpes égyptiennes, c'est-à-dire une échelle chromatique. Ce bas-relief, aujourd'hui placé parmi les antiquités assyriennes du

(1) *Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon*, etc. Londres, 1853, gr. in-8°, avec planches, illustrations et cartes, p. 455.

Muséum britannique, a une importance si grande pour l'histoire ancienne de la musique de l'Asie occidentale, que je crois devoir en reproduire le dessin (fig. 108) :

Les parties usées du bas-relief laissent quelque incertitude sur le nombre de cordes de chaque harpe, quoiqu'il soit évidemment considérable. M. Layard a donné quinze cordes aux instruments des harpistes, sauf le premier, qui n'en a que onze, mais M. Georges Rawlinson, professeur d'histoire à l'université d'Oxford, leur en a donné dix-neuf dans la reproduction du même monument, étudié par lui au Muséum britannique (1); et M. Engel (2), bien qu'ayant avoué la difficulté de distinguer avec précision le nombre de cordes des harpes représentées sur le monument, en a compté jusqu'à vingt et une. Il fait au surplus la remarque que les sculpteurs assyriens ont donné peu de soins à cette partie de leur travail, car le nombre de chevilles indiqué à la tête des harpes ne correspond pas à celui des cordes; ainsi la harpe à laquelle il a compté 21 cordes n'a que quinze chevilles; une autre harpe, montée également de 21 cordes, n'a que douze chevilles ; une troisième a 23 cordes et 17 chevilles; enfin une quatrième n'a que 14 cordes, et vingt-six chevilles sont indiquées à la tête de l'instrument. Il est donc hors de doute que les harpes assy-

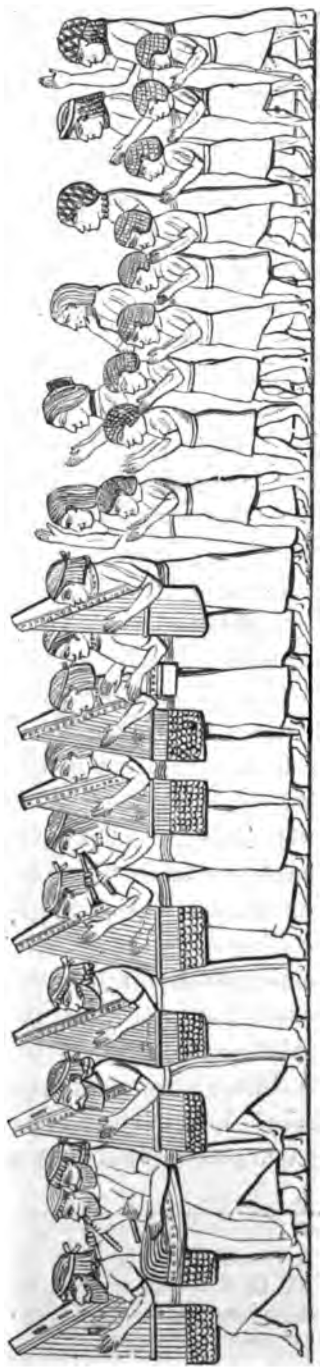


Fig. 108.

(1) *The five great Monarchies of the ancient Eastern world*, etc. Londres, 1862-1866, 4 vol. in-8°; tom. II, p. 153-166.

(2) *The Music of the most ancient nations, particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews*. Londres, 1864, gr. in-8°, p. 29.

riennes étaient montées d'un nombre de cordes relativement considérable, mais que ce nombre n'est pas déterminé avec exactitude par les monuments.

La scène du bas-relief de Koyoundjek offre la réunion de vingt-six musiciens, dont onze instrumentistes et quinze chanteurs. Les instruments consistent en sept harpes, deux doubles flûtes, un psaltérion et un petit tambour, ou plutôt une petite timbale de bronze couverte d'un parchemin, semblable à celle qui est encore en usage en Égypte parmi les derviches, dans leurs processions, et à laquelle on donne le nom de *toubla*. Les chanteurs se reconnaissent, comme dans les monuments de l'Égypte, aux mouvements des mains, qui battent la mesure : on y remarque quatre femmes, deux eunuques, placés derrière elles, et neuf enfants grands et petits. Suivant l'âge du palais où se trouvait ce bas-relief, âge déterminé par les inscriptions cunéiformes, M. G. Rawlinson pense que la scène se rattache à un événement du règne du petit fils de San-Kérib (vulgairement *Sennachérib*) (1), c'est-à-dire Saos-dou-Khin, dont le règne commença l'an 667 avant l'ère chrétienne (2). Parmi les débris de monuments ninivites, il en est qui appartiennent à des temps plus anciens, où l'on voit aussi des instruments de musique semblables à ceux de ce bas-relief: La réunion de vingt-six musiciens en un seul corps concertant, que présente ce monument, est la plus nombreuse qu'on ait trouvée dans les ruines de Ninive : elle marche en tête des soldats qui forment le cortége du monarque et a sans doute pour destination de chanter un de ses triomphes guerriers. Dans d'autres circonstances, le nombre des musiciens qu'on voit réunis sur les monuments sculptés ne dépasse pas quatre, et communément il n'est que de trois. Les combinaisons d'instruments varient dans ces concerts : un obélisque de basalte noir, découvert par M. Layard à Koyoundjek, et qui se trouve maintenant au Muséum britannique, offre la réunion de deux joueurs de cithare accompagnés par deux joueurs de cymbales. Ce monument, d'après les inscriptions gravées sur ses quatre faces, date du règne d'Ashur-Idanni-Pal (884 à 859 avant J.-C.), suivant la concordance

(1) Ouvrage cité, tom. II, p. 167.

(2) Cf. *Recherches sur la chronologie de Ninive, de Babylone et d'Ecbatane*, par M. de Saulcy, dans les *Annales de philosophie chrétienne*, t. XX, et p. 157 du tiré à part; Paris, 1849, in-8°.

du canon de Ptolémée avec un canon chronologique assyrien découvert et publié par M. H. Rawlinson (1). Un autre monument présente un concert composé d'un harpiste, un joueur de cithare et un joueur de double flûte. Dans un bas-relief daté du temps de *San-Kérib* (Sennachérib, 704 à 680 avant J.-C.), on voit quatre harpistes rangés deux par deux, en face les uns des autres : ils jouent leurs instruments avec le plectre, et non avec les doigts, comme dans le grand bas-relief qu'on vient de voir. Ce monument est au Muséum britannique. Une sculpture d'une date postérieure représente deux harpistes placés en face l'un de l'autre, et dont les instruments diffèrent et par le volume et par le nombre des cordes, de même que par l'écartement de celles-ci. On verra plus loin que ces instruments sont en effet des variétés de l'espèce, et qu'ils ont des noms différents. Voici le dessin de ce bas-relief :



Fig. 109.

Deux harpistes qui jouent l'instrument de la plus ancienne forme

(1) *Athenæum*, n° 1812. Voyez, sur cette publication, l'écrit de M. Oppert, *Inscriptions des Sargonides*, p. 15.

se voient aussi dans la représentation du retour d'une expédition militaire, sous le règne de San-Kérib (Sennachérib) ; mais, au lieu de pincer les cordes avec les doigts, les musiciens se servent du plectre (1).

Un bas-relief trouvé à Koyoundjek par M. Layard représente quatre musiciens dont deux jouent des cithares de formes différentes, le troisième frappe sur un tambour dit *de basque*, et le quatrième fait résonner des cymbales. Le tambour n'est pas un carré long comme celui des Égyptiens ; sa forme est circulaire, comme elle est encore en Orient. Je crois devoir donner ici le dessin de ce concert, à cause des formes singulières des cithares.



Fig. 110.

Les musiciens assyriens réunis pour les concerts de voix et d'instruments ont quelquefois des chefs qui les dirigent et qui portent dans leurs mains une double baguette, dont la destination était sans doute de marquer les temps de la mesure. Dans les bas-reliefs où ces personnages sont représentés, on remarque qu'ils étaient toujours eunuques, ainsi que beaucoup d'autres musiciens. Une des sculptures, où

(1) V. Layard, *Monuments of Nineveh*, Ire série, pl. 73.

l'on voit une réunion de joueurs d'instruments d'espèces diverses, présente à leur tête deux batteurs de mesure.

D'après la taille des joueurs de harpe qui se voient sur plusieurs monuments de Ninive, leur instrument devait avoir environ 1 mètre 25 centimètres de hauteur. On ne trouve pas entre toutes les harpes de ces sculptures la variété de formes et de dimensions que présentent les harpes égyptiennes. Sauf les différences signalées précédemment entre la dernière harpe et les six premières du grand bas-relief de Koyoundjek d'une part, et celles qu'on remarque entre les instruments plus modernes des deux harpistes placés en regard l'un de l'autre (fig. 109, p. 327), toutes ces harpes sont semblables dans leurs parties essentielles; toutes sont portées de la même manière par les musiciens et pincées par les doigts des deux mains. Elles étaient suspendues au côté gauche de l'exécutant qui, quelquefois, pinçait les cordes de la main droite avec le plectre, mais plus communément jouait des deux mains avec les doigts.

Le nom assyrien de cette grande harpe n'est pas connu : cependant, si l'on considère qu'Anacréon dit, dans un fragment cité par Athénée : « O Leucaspis, je chante en faisant résonner ma *magadis lydienne à* « *vingt cordes* (1), » et que cet illustre poëte, né à Téos, dans l'Asie Mineure, où il passa sa vieillesse, vécut vers 530 avant J.-C.; d'autre part, si l'on se souvient que Strabon a fait la remarque que les noms de certains instruments, tels que *nables, sambuques, barbitos, magadis* et autres, sont tirés des langues barbares (2), on ne pourra se refuser à reconnaître que les grandes harpes assyriennes des monuments de Koyoundjek sont des *magadis*.

Le *nable* ou *nebel*, instrument à cordes que nous retrouvons chez les Hébreux, passait pour avoir été inventé par les Phéniciens, car Sopatre, poëte cité par Athénée, lui donne le nom de *sidonien*, dans ce passage :

« Les cordes du sonore nable sidonien ne sont pas rompues (3). »

---

(1) Ψάλλω δ'εἴκοσι Λυδίην
Χορδαῖσιν μάγαδιν ἔχων,
Ὦ Λεύκασπι......

Cf. *Anacreontis carminum reliquias*, ed. Theod. Bergk, fr. V.

(2) Geogr., p. 471.

(3) ... Οὔτε Σιδωνίου νάβλα
λαρυγγόφωνος ἐκκεχορδῶται τύπος.
Athen., l. IV, c. 24.

Le nom de *nebel* avait été donné à cet instrument parce qu'il avait le corps creux et rebondi comme une outre (נבל). L'historien Josèphe dit que le *nebel* avait douze sons et qu'il se jouait avec les doigts (1). Il y a eu de l'incertitude parmi les commentateurs concernant le genre d'instrument qui portait ce nom. Il s'agissait de savoir s'il tenait du luth ou du *tanbourah*, sur lesquels la diversité des sons s'obtenait par la pression des doigts sur les cordes, ou s'il était de l'espèce des harpes et avait douze cordes. Il y a contre la première supposition un fait qui paraît concluant, à savoir, que le *nabla* ou *nablum* était en usage chez les Grecs et plus encore à Rome, et qu'aucun instrument à manche ne se trouve dans les antiquités grecques et romaines. Le *nable* ou *nebel* était donc une harpe dont le corps avait une certaine ampleur, et qui était monté de douze cordes, et peut-être quelquefois davantage.

Saint Jérôme (2), Cassiodore (3) et Isidore de Séville (4), s'appuyant, d'une part, sur la version des Septante, qui traduit en plusieurs endroits le nom hébreu par *psaltérion*, et de l'autre, sur l'étymologie hébraïque du *nebel*, ont affirmé que cet instrument avait la forme d'un Δ, avec une boîte creuse et sonore au sommet; que les chevilles étaient à la base; enfin, qu'on le jouait par le bas, et qu'il résonnait par le haut, tandis que la cithare se pinçait par le haut et résonnait par le bas. Bien qu'assez énigmatique en apparence, cette explication coïncide avec la forme de l'instrument joué par une femme dessinée sur un vase grec de la collection royale de Munich (5), ainsi qu'avec l'espèce de harpe jouée par l'eunuque du bas-relief de Koyoundjek, qui est au Muséum britannique, et dont on a vu le dessin p. 325.

Dans ces deux monuments, on peut reconnaître le *nebel*, dont la boîte sonore est placée à la partie supérieure; ce qui explique les paroles de Saint Jérôme, car l'instrument est pincé par le bas et résonne par le haut, tandis que la cithare, ayant la caisse sonore à la base, est jouée par le haut et résonne par le bas. Le nombre des cordes

(1) Antiq. Jud., l. VII, c. 10.
(2) In Psalm. XXXI.
(3) Præfat. in psalm., c. 4.
(4) Orig., III, c. 7.
(5) Cf. Dubois-Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, pl. XLIII. — Ch. Lenormand et Witte, *Élite de monuments céramographiques*, pl. LXXXVI.

Figure tirée du vase de Munich.



Fig. 111.

est aussi inférieur à celui des autres harpes assyriennes, et se rapproche du nombre indiqué par Josèphe.

A l'égard des commentateurs de la Bible et des auteurs de dissertations sur les instruments de musique des Hébreux, qui, s'appuyant aussi sur l'étymologie, ont voulu que le *nebel* fût une outre, un réservoir d'air, et en ont fait un instrument à vent, voire même un orgue, ils ont prouvé seulement qu'on peut s'égarer en cherchant dans les racines hébraïques des lumières concernant la nature d'instruments qui ont tous été importés de pays étrangers dans la Judée. On ne peut les excuser que par l'autorité qu'ils ont cru trouver dans la version grecque de la Bible, où nebel est traduit quelquefois par ὄργανον ou ὄργανα, et ailleurs par *psaltérion* ou par *cithare*. Pour avoir l'explication de ces inexactitudes, il faut se souvenir que la version dite des *Septante* a été faite à des époques différentes, très-éloignées l'une de l'autre, par des traducteurs qui n'avaient ni une instruction égale, ni les mêmes traditions. Le traducteur du deuxième livre des Rois et

celui du premier livre des Paralipomènes ont seuls rendu *nebel* par νάβλας.

La *sabecha* (סַבְּכָה ou שַׂבְּכָה), dont il est parlé dans Daniel, était aussi un instrument à cordes dont l'invention appartenait aux Phéniciens. Les Grecs l'appelaient σαμβύκη, et les Latins *sambuca* (sambuque). Athénée nous apprend que son premier nom chez les Grecs fut *Lyrophœnix* (1), c'est-à-dire *lyre phénicienne.* On voit en effet, dans Strabon (2) et Hésychius (3), que cet instrument était d'origine asiatique, et Athénée, d'après Aristoxène, met la sambuque au rang des instruments anciens qui s'étaient introduits de l'étranger dans la Grèce; il cite, en témoignage de son antiquité, la statue d'une des Muses qui était à Mitylène, tenant en main une sambuque, et qui était l'ouvrage de Lesbothémis, un des plus anciens sculpteurs de la Grèce (4). Le même écrivain, d'après Euphorion, dit que la sambuque était un instrument aigu, à quatre cordes, conséquemment de petite dimension (5).

Suivant Vitruve (6) et Festus (7), la sambuque était un petit trigone qui s'unissait aux voix de femmes. Toutes ces autorités réunies démontrent que l'instrument dont la figure suit, et qui se voit sur une des sculptures tirées des ruines de Koyoundjek (8), est la véritable *sébacha* phénicienne, la σαμβύκη des Grecs, et la *sambuca* des Romains, car l'instrument est petit, il a la forme triangulaire, et il n'a que quatre cordes (fig. 112).



Fig. 112.

Une brique dessinée et coloriée, trouvée à Nemrod (9), présente la figure 113 où l'on voit un instrument triangulaire à cordes, porté horizontalement par le personnage qui en joue avec une baguette dont il semble frapper les cordes et non les pincer, autant

(1) L. IV, p. 175.
(2) Geogr., lib. X, p. 471.
(3) Voce Σαμβύκη.
(4) *Loc. cit.*
(5) Deipn., l. XIV, p. 633.
(6) *De Archit.*, l. V, c. 2.
(7) Voc. *Sambuca.*
(8) Voyez l'ouvrage cité de M. G. Rawlinson, vol. II, p. 153.
(9) Grand édifice assyrien, découvert par M. Layard, à 50 kilomètres environ de l'enceinte de Ninive.

qu'on en peut juger par la position de la main droite de l'exécutant. Cet instrument paraît être le *trigone*, duquel Porphyre, dans son commentaire sur les *Harmoniques* de Ptolémée, dit que *c'était un instrument à trois côtés, dont les cordes étaient différentes en longueur et en grosseur. Lorsque les cordes étaient percutées,* dit-il (πληττόμενος), *les plus petites rendaient un son aigu, et les plus longues un son grave* (1). On voit que les cordes de cet instrument étaient frappées et non pincées; ce qui correspond à la figure placée sous les yeux des lecteurs; car l'instrumentiste tient une baguette au lieu d'un plectre, et lève le bras, comme dans l'action de la percussion.



Fig. 113.

M. G. Rawlinson voit dans cet instrument la harpe primitive (2), et M. C. Engel lui donne le nom d'*asor assyrien* (3). Il la considère comme identique au *nebel* des Hébreux. A ces assertions s'oppose d'abord ce qui a été rapporté tout à l'heure de la forme du *nable* ou *nebel* et du nombre de ses cordes. Le *nebel* avait douze cordes, et l'instrument assyrien dont il s'agit n'en a que neuf. Il y a, d'ailleurs, d'autres autorités qui prouvent que le *trigone*, originaire de la Syrie, était le *kinnor* de la Bible (4), appelé par les Grecs κινύρα, ou κιννύρα. Ce même instrument s'était introduit en Égypte. Diodore de Sicile fait de la κινύρα une harpe triangulaire montée de neuf cordes, dont les

(1) Cap. III, *apud Joh. Wallis op. mathem.*, t. III, fol. 217.
(2) Ouvrage cité, t. II, p. 151.
(3) Ouvrage cité, p. 49.
(4) Cela sera démontré dans la partie de cette histoire relative à la musique des Hébreux.

prêtres égyptiens se servaient dans les fêtes solennelles, ainsi que dans leurs festins. Il est remarquable que la harpe trigone à cordes obliques, copiée à Thèbes par Wilkinson, a précisément neuf cordes, comme l'instrument assyrien (1). Quant au nom de *asor* donné par M. Engel à cet instrument, on le trouve dans les livres de la Bible les Juges, les Rois, les Paralipomènes, les Psaumes, les Prophètes; mais le *asor* ou *haçor* n'est certainement pas le même instrument que le *nebel,* car il est mentionné avec celui-ci dans les psaumes XXX, 2, XCII, 4, et CXLIV, 9. On ne voit pas d'ailleurs sur quelle autorité M. Engel a choisi ce nom de *asor* pour l'instrument dont il s'agit. Dans la langue hébraïque, ce mot signifie *dix*, ce qui donne lieu de penser que cet instrument était monté de dix cordes. La version grecque de la Bible a en effet *psalterion decachordon*, et la Vulgate porte *psalterio decem chordarum.* La plupart des traductions modernes ont simplement l'*instrument à dix cordes*. La conséquence inévitable de ces faits est que l'instrument assyrien n'est pas le *asor*, comme l'a pensé M. Engel, car il n'a que neuf cordes. Comme on vient de le voir, c'est le *trigone*.

La figure représentée sur la brique tirée des ruines de Nemrod est une exception, ou plutôt une contradiction manifeste à l'égard du mépris que les Orientaux ont toujours montré pour ceux qui cultivent la musique, bien qu'ils aient le goût de cet art et qu'ils entendent avec plaisir chanter et jouer des instruments. Ici la personne représentée jouant du trigone appartient évidemment aux classes les plus élevées de l'Assyrie. La richesse et l'élégance des vêtements ne laissent pas de doute à cet égard. La main gauche de ce personnage, posée sur les cordes, semble avoir pour objet de faire l'office d'étouffoir, pour empêcher la résonnance trop prolongée des cordes.

On ne doit pas prendre à la lettre le nom de *psalterium* donné à l'*asor* par la version grecque de la Bible et par la Vulgate, car l'*asor* n'était pas le *psalterium* : ce dernier instrument est le *pisentir* ou *santir* des Arabes, dont le *qanon* oriental est le plus complet développement. Le *santir* ou *pisentir* qu'on voit entre les mains du musicien qui suit le premier harpiste, dans le bas-relief de Koyoundjek, est une caisse sonore plate dans la partie supérieure, et bombée dans

---

(1) *Manners and customs of the ancient Egyptians*, fig. 212.

l'inférieure. Sur sa table d'harmonie sont tendues des cordes métalliques qu'on frappait avec de légères baguettes. La forme actuelle du *santir* est un triangle tronqué au sommet; celui du bas-relief en diffère non-seulement par la partie inférieure, qui est bombée, mais aussi par sa projection à angles droits. Du reste, cet instrument est aujourd'hui ce qu'il fut dans les temps les plus anciens, soit pour la forme générale, soit pour la matière des cordes, soit, enfin, par la manière d'en tirer des sons. On le retrouve en Égypte, dans toute l'Asie occidentale, dans l'Inde, à la Chine, en Europe, au moyen âge comme dans le dix-huitième siècle, et même aujourd'hui en Hongrie et en Bohême, où il est joué par des musiciens ambulants avec une habileté remarquable.

Le sculpteur assyrien du bas-relief de Koyoundjek a, sans doute, représenté cet instrument de mémoire et sans en avoir une connaissance suffisante, car la courbe qu'il a fait décrire aux cordes aurait rendu impossible leur sonorité; à moins qu'on ne suppose qu'elles étaient appuyées sur des poulies et tendues par des poids, comme certains monocordes, pour des expériences d'acoustique. Du reste, les cordes sont représentées deux à deux pour chaque note, comme elles sont en effet dans le *santir* oriental ainsi que dans le psaltérium européen, et comme on peut le voir dans la figure 114.



Fig. 114.

Il ne paraît pas douteux que les harpes représentées sur les monuments de Ninive aient été connues et mises en usage à Babylone, et qu'on en puisse faire remonter l'origine jusqu'aux anciens temps de la Chaldée, sauf les modifications et les perfectionnements produits en toute chose par le temps. Toutefois une harpe montée de quatre

cordes seulement est représentée sur un cylindre babylonien, que Félix Layard a fait connaître (1). Différent des harpes assyriennes, le corps de cet instrument a quatre côtés; mais, comme dans celles-ci, les cordes sont attachées au cylindre inférieur, et le corps de résonnance est évidemment à la tête. De même aussi que les harpes des monuments de Ninive, celle-ci est appuyée sur le côté droit du musicien qui pince les cordes des deux mains, d'où il suit que l'instrument est suspendu ou attaché par un lien. Le petit nombre de cordes de cette harpe peut s'expliquer par la nature du chant religieux, qui sans doute était simple et borné à peu de sons : le costume du harpiste est celui des prêtres babyloniens. Voici la reproduction de ce petit monument (fig. 115).



Fig. 115.

La cithare est originaire de l'Assyrie, car c'est dans cette contrée qu'on en constate la plus ancienne existence. On la trouve aussi représentée sur plusieurs monuments de l'Égypte; mais les plus anciens de ces monuments qui reproduisent la forme de l'instrument nous le font voir entre les mains de captifs asiatiques (voyez liv. I, ch. 5, § 1). Comme la plupart des archéologues qui ont fourni des renseignements sur les instruments de musique de l'antiquité, MM. Layard, G. Rawlinson et Engel donnent le nom de *lyre* à la cithare assyrienne. On ne reviendra plus ici sur les différences qui distinguent ces instruments, ce sujet ayant été traité dans l'histoire de la musique chez les Égyptiens (*loc. cit.*); mais il est nécessaire de faire connaître la diversité de formes sous lesquelles se présente la cithare dans les débris des monuments assyriens. Le modèle le plus ancien doit être celui qui a été trouvé par M. Layard à Koyoundjek, et dont la forme est triangulaire, avec quatre cordes droites, qui diffèrent de longueur par le côté courbe du triangle (voir la fig. 112

(1) *Recherches sur le culte public et les mystères de Mithra en Orient et en Occident* (Paris, 1847-1848); planche XXXIX, fig. 8. Ce cylindre est maintenant au cabinet des antiques de la Bibliothèque impériale de Paris.

Les formes des cithares assyriennes paraissent avoir été diverses à des époques contemporaines, de même que les nombres de leurs cordes ont été différents. On voit une de ces cithares qui a cinq cordes dans la figure ci-contre. Il y a peu de différence dans le dessin de la cithare à sept cordes, jouée par un prêtre qu'on voit également ici (fig. 117).

Mais la cithare à dix cordes, tirée d'un bas-relief trouvé à Khorsabad, est complétement différente; la caisse sonore a plus d'ampleur, et les côtés, ainsi que la traverse où s'attachent les cordes, sont assemblés à angles droits (fig. 118, p. 338).

La caisse sonore des cithares placées entre les mains des captifs, dans les monuments de l'Égypte, a un développement plus grand encore. Les ruines de Khorsabad, de Koyoundjek et de Nemrod n'ont rien fourni de semblable jusqu'à ce jour; mais on ne peut douter, à l'aspect de ces captifs, qu'ils ne représentent des Asiatiques de la Chaldée ou de l'Assyrie. On verra en son lieu que les belles cithares des vases peints de l'Étrurie, de la Campanie et de la Grèce, dont les caisses sonores ont aussi beaucoup d'ampleur, ont été introduites de l'Asie en Europe.



Fig. 116.



Fig. 117.

Un bas-relief assyrien, qui se trouve dans la riche collection du Muséum britannique, représente trois captifs sous la garde d'un guerrier : tous trois jouent du *kissar*,



Fig. 118.

ou lyre éthiopienne, dont l'usage s'est conservé jusqu'à ce jour en Abyssinie, et plus encore chez les Berbers. La description qu'en a donnée Villoteau (1) est exactement conforme aux instruments joués par ces captifs, ainsi qu'au kissar de ma collection. Le bas-relief où sont représentés ces captifs est désigné par ces mots, dans la notice officielle du Muséum britannique : *Jewish captives playing on lyres.* Cette désignation est certainement erronée, car ces captifs ne peuvent être des Juifs. Il est vrai que Salmanazar avait porté la guerre dans la Judée, qu'il avait pris Samarie et envoyé un grand nombre de Juifs captifs dans l'Assyrie, en l'an 721 avant J.-C., suivant les recherches de M. de Saulcy sur la chronologie de l'empire de Ninive, ou en 827, d'après la concordance d'un canon assyrien, découvert par M. H. Rawlinson, avec le canon de Ptolémée; mais, à cette époque, les Juifs ne connaissaient que la harpe trigone de la Syrie, dont ils étaient en possession dès le temps de Jacob, et les instruments de l'Égypte dont ils avaient appris à se servir pendant leur long séjour dans ce pays : or, le *kissar* n'y était pas connu alors, car on ne le voit représenté par la sculpture ou par la peinture dans aucun monument antique, ni dans les hypogées. Ajoutons que la haine des Hébreux pour les peuples étrangers à la race sémitique, haine dont la Bible fournit tant de preuves, ne leur aurait pas permis d'adopter un instrument de musique dont faisaient usage les noirs habitants de l'Éthiopie. Il y a d'ailleurs d'autres motifs qui ne permettent pas d'admettre l'explication du bas-relief

(1) *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux;* ch. XIII, *dans la Description de l'Égypte; État moderne.*

assyrien donnée dans la notice du Muséum britannique : un de ces motifs est que la traverse supérieure du corps de l'instrument est terminée, des deux côtés, par des têtes de serpent, ce qui n'avait certainement pas lieu dans les instruments de musique en usage dans la Judée ; car la loi de Moïse leur interdisait la représentation figurée des êtres animés.

Si l'on considère avec attention la forme de l'instrument à cordes pincées placé dans les mains des personnages de cette scène, on ne pourra reconnaître en eux que des habitants de la côte nord-ouest de l'Afrique, appelés *Berbers*.

Nonobstant ces observations, et quels que soient les captifs représentés dans le bas-relief du Muséum britannique, ce monument, dont le dessin est mis sous les yeux des lecteurs, offre un grand intérêt, parce qu'il démontre l'existence de la lyre berbère (*kissar*) dans une haute antiquité, telle qu'elle existe encore et avec la même direction des cinq cordes. Voici la figure représentée par le sculpteur assyrien :



Fig. 119.

Nous tirons de ce monument un renseignement précieux concernant la tonalité de la musique du peuple ancien qui y est représenté, l'accord du kissar étant aujourd'hui ce qu'il fut dans les temps les plus anciens ; car, ainsi que nous l'avons déjà dit, l'Orient ne change ni dans ses mœurs ni dans ses usages : il y persiste sous la domination étrangère et dans les circonstances les plus désastreuses. L'accord du kissar est celui-ci :



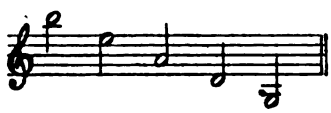
Villoteau, voulant s'assurer que cet accord n'était pas l'effet du hasard, désaccorda l'instrument et obtint de l'Éthiopien qui en était possesseur de l'accorder de nouveau, ce qu'il fit immédiatement sans hésiter, et de la même manière (1). Après plusieurs expériences du même genre, le savant musicien fut convaincu que, pour arriver à ce

(1) *Loc. cit.*
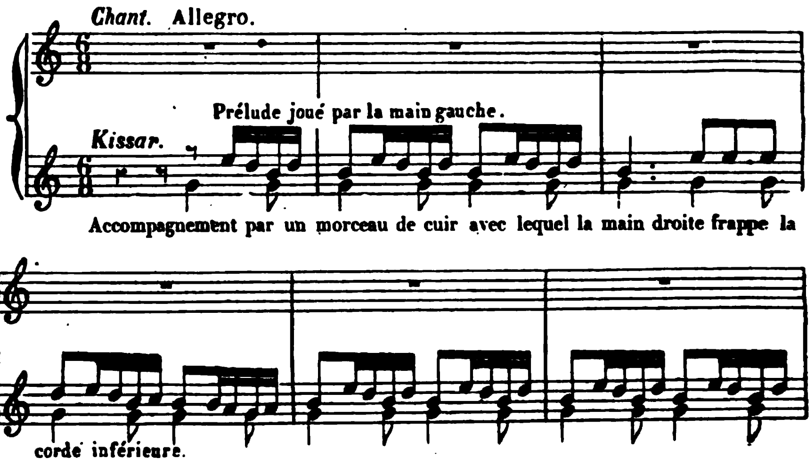
résultat avec certitude, les habitants de la Nubie devaient avoir une règle, qu'il découvrit dans cette progression de quartes et de quintes :
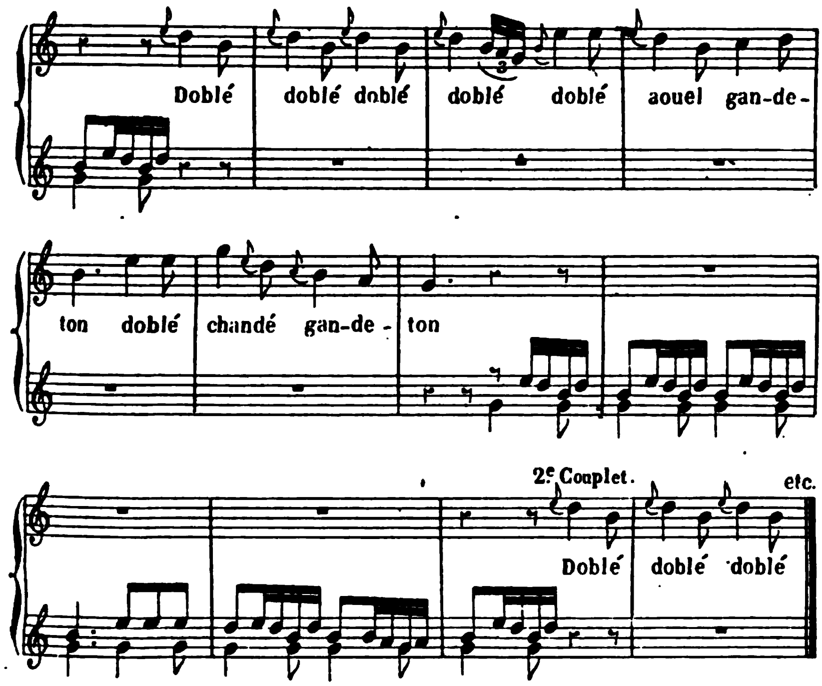


C'est par un procédé semblable que les musiciens modernes accordent les instruments à archet, mais par quintes descendantes, comme on voit ici :



Le kissar n'ayant que cinq cordes qui embrassent l'intervalle d'une sixte, il est évident qu'il lui manque un son pour remplir l'hexacorde. Ses cordes ne pouvant être modifiées dans leurs intonations, puisque l'instrument n'a pas de touche, le musicien n'a aucun moyen de remplacer la corde absente, d'où il suit qu'il doit y avoir toujours une lacune d'intonation dans les préludes exécutés sur cet instrument. Ce n'est pas à dire que ce son et d'autres ne pussent être chantés dans les mélodies; car, ainsi que chez les peuples de l'antiquité qui ont fait usage de lyres à trois et à quatre cordes, lesquelles ne servaient que pour guider les chanteurs dans leurs intonations, le kissar ne fait entendre que des ritournelles, et alterne avec la voix des chanteurs, comme cela se voit dans cet air de la Nubie :





Il ne faut pas s'y tromper : si l'instrument représenté dans le monument assyrien est encore aujourd'hui ce qu'il était il y a trois mille ans, et si nous sommes autorisés à croire qu'il en est de même à l'égard de la musique exécutée sur cet instrument, nous n'en pouvons rien conclure en ce qui concerne la tonalité et le chant de l'Asie occidentale dans l'antiquité, car, ainsi qu'on vient de le voir, cet instrument appartient à la population intelligente du littoral nord-ouest de l'Afrique.

Aux instruments à cordes pincées ou frappées des Assyriens, dont les monuments arrachés aux ruines de Khorsabad, de Koyoundjek et de Nemrod nous ont révélé l'existence et les formes, il faut ajouter l'instrument à cordes pincées et à manche semblables aux *tanbourahs* des Arabes, dons nous avons vu de nombreuses représentations dans les antiquités de l'Égypte, et qu'un bas-relief tiré de Koyoundjek nous montre dans des conditions absolument semblables, comme on le voit à la page 342 (fig. 120).

Bien qu'on ne distingue pas sur le manche le nombre de cordes dont l'instrument était monté, il y a lieu de croire, par les bouts qui



Fig. 120.



Fig. 121.

sont pendants, qu'il n'en avait que deux. Le bas-relief assyrien n'offre pas la moindre trace de chevilles pour tendre les cordes : il y a donc lieu de croire qu'elles étaient tendues et fixées par plusieurs tours sur le manche, comme les cordes des harpes sur le cylindre inférieur, ainsi qu'on l'a vu précédemment, ou qu'elles passaient par des trous où elles étaient fixées par des nœuds.

§ II.

Instruments à vent.

La flûte double se trouvait chez les peuples les plus anciens ; on la voit dans les antiques monuments de l'Égypte ; les Phéniciens l'avaient introduite dans leurs colonies. Le nom assyrien de cet instrument n'est pas connu. La flûte double à tuyaux égaux était appelée par les Romains *tibiæ sarranæ*, les *flûtes sarraniennes,* c'est-à-dire les flûtes de Tyr, parce que son invention était due aux Phéniciens (1). Ainsi qu'on le voit, la flûte double de l'eunuque assyrien est de cette espèce, c'est-à-dire, à tuyaux égaux (fig. 121).

C'est la même flûte qui est appelée *nekeb* (נֶקֶב) dans la Bi-

(1) Cf. Spanheim, *in Callimachi hymnos observationes*, p. 447 ; et la note de Mme Dacier sur les flûtes doubles à Rome, dans sa traduction française des comédies de Térence (Paris, 1688).

ble (1). Pfeiffer (2) pense que l'instrument n'était pas d'origine hébraïque, et que le nom vient du phénicien *chulilha* (חלילא). La double flûte jouée par l'eunuque assyrien serait donc la *chulilha*, ainsi que le même instrument qui se voit dans le grand bas-relief de Koyoundjek; mais la *chulilha* devait être le *chalil*, flûte simple des Hébreux.

Il y avait dans la Chaldée une autre flûte dont il est parlé dans le livre de Daniel (3) sous le nom de *masehrokitha* (מַשְׁרוֹקִיתָא). Les commentateurs de la Bible donnent à ce mot la racine שְׁרַק (*scharak*, siffler (*sibilare*). C'est sans doute la racine qui a fait traduire le nom de cette flûte par *syrinx*, dans la version des Septante.

La trompette n'était pas un instrument concertant chez les Assyriens, car on ne la voit pas représentée avec d'autres instruments dans les bas-reliefs. Il y a de l'incertitude à l'égard de l'usage qui a pu en être fait dans les cérémonies religieuses, aucun monument ne l'ayant fait voir jusqu'à ce jour entre les mains des prêtres. Un seul bas-relief montre une trompette entre les mains d'un guerrier qui en joue; mais le monument, placé aujourd'hui dans la collection du Muséum britannique, est dans un tel état de dégradation qu'il n'a pu être dessiné qu'avec peine. Le voici tel qu'il est représenté dans le grand ouvrage de M. Layard (4) (fig. 122) :



Fig. 122.

(1) V. néanmoins le chapitre II, § II, du livre III[e] de cette histoire.

(2) *Ueber die Musik der alten Hebræer*, p. XLII.

(3) III, 5, 7, 10, 15.

(4) *Monumenti of Nineveh*, 2[e] série, pl. 45. M. C. Engel est tombé dans une singulière inadvertance à l'égard de cette trompette : il dit (*The Music of the most ancient nations*, p. 61

L'usage de la trompette paraît donc avoir été uniquement militaire chez les Assyriens.

L'instrument représenté par le sculpteur n'a pas de pavillon évasé; c'est un simple tube conique très-allongé, semblable en cela à la trompette juive qui se voit à Rome sur l'arc de Titus, et dont le nom était *chatsotsroth* (חֲצֹצְרוֹת). Un fragment de trompette, trouvé dans les ruines de Ninive, et qui est maintenant au Muséum britannique, présente un pavillon plus large et fort évasé, comme on le voit ici (fig. 123) :

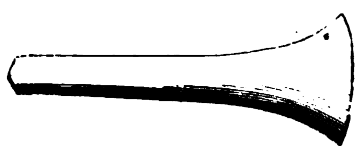


Fig. 123.

Ce fragment a dû appartenir à une trompette plus grande et produisant des sons plus graves que le *chatsotsroth*, mais elle fut aussi une trompette droite, car on n'y aperçoit aucune indication de courbure. Le nom chaldéen de cet instrument n'est pas connu.

§ III.

Instruments de percussion.

Les instruments de percussion des Assyriens, comme ceux de la plupart des peuples civilisés, étaient de deux espèces, c'est-à-dire sonores et bruyants. Les instruments sonores étaient les cymbales, dont on distingue deux espèces. La première, qu'on aperçoit dans le groupe de musiciens de la figure n° 93, est composée de deux plateaux circulaires, bombés au centre, lesquels devaient être percés d'un trou à la partie bombée, pour y passer un cordonnet, qui s'attachait aux doigts du cymbaliste. On les frappait horizontalement l'une contre l'autre. Ces cymbales, semblables à celles qui sont encore en usage en Asie, sont les *tseltslim* (צֶלְצְלִים) de la Bible.

L'autre espèce de cymbales, qu'on voit ici jouées par un eunuque, est représentée sur un bas-relief trouvé à Koyoundjek (fig. 124).

Ces cymbales étaient formées de deux cônes creux, d'airain, termi-

---

que le peu de longueur de son tube indique que cet instrument ne pouvait produire que trois ou quatre notes; or la longueur du tube d'un instrument à vent ne détermine pas le nombre de sons qu'il peut produire, mais leur degré d'élévation ou de gravité.



Fig. 124.

nés par une tige. Le monument nous fait voir qu'on les frappait verticalement l'une sur l'autre, sans doute en les séparant rapidement après le choc, pour ne pas étouffer les vibrations des cônes. Le musicien qui jouait de ces cymbales les tenait par leurs tiges.

On ignore s'il existait des crotales dans la musique assyrienne, et si l'on doit considérer comme tels des sonnettes en bronze, avec un battant de fer, trouvées par M. Layard dans une chambre du monument de Nemrod. Elles étaient contenues dans une sorte de chaudron, au nombre d'environ quatre-vingts. La plus grande avait environ 9 centimètres de hauteur sur 6 centimètres de diamètre. Leurs diverses formes répondaient à celles-ci :

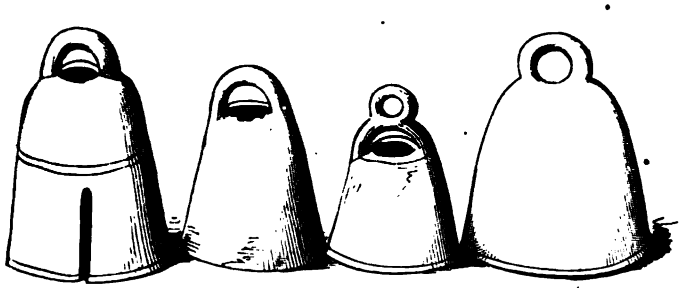


Fig. 125.

Les tambours étaient, chez les Assyriens, comme chez les autres nations, les instruments bruyants de percussion. Les sculptures recueillies dans les ruines de Ninive en présentent de trois espèces. La première est le tambour portatif à la main, appelé vulgairement *tambour de basque,* et dont l'existence dans toute l'Asie est de la plus haute antiquité. On le voit dans le groupe de musiciens mis sous les yeux du lecteur, fig. 110, p. 328. Sa forme est circulaire : il était composé d'une peau collée sur les bords d'un cerceau, qui devait être en bois, pour avoir la légèreté convenable.

On le tenait d'une main pendant qu'on le frappait de l'autre. C'est

le *thoph* (תוף) de la Bible (1), le *douf* arabe, le *dœff* turc, dont le nom mauresque *adoufe* se retrouve encore en Espagne (2).

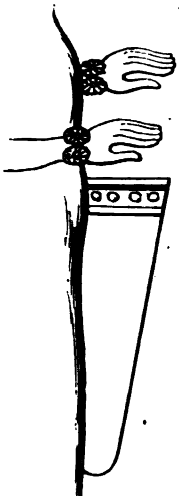


Fig. 126.

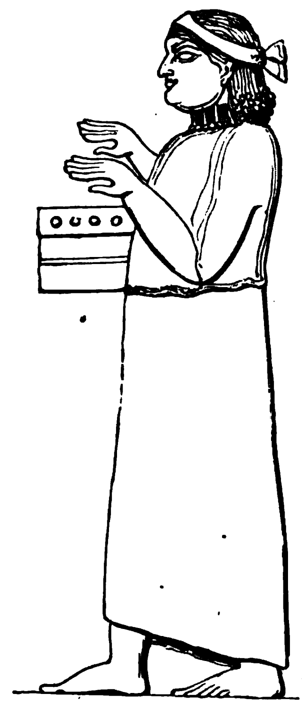


Fig. 127.

Les autres tambours représentés dans les sculptures assyriennes se battaient aussi avec les mains. Un de ces instruments a la forme d'un cône allongé et renversé, dont la base était couverte d'une peau (voyez la figure 126). L'autre tambour était de forme rectangle, de petite dimension, comme la timbale des derviches, et s'attachait à la ceinture. On voit un instrument de cette espèce dans le grand bas-relief du Muséum britannique, et d'une manière plus saisissable dans la figure 127 :

Cette dernière espèce de tambour ou de timbale paraît avoir eu pour objet spécial de marquer la mesure pour les chanteurs qui étaient auprès.

Le livre de Daniel cite (3) un instrument de la Chaldée dont on n'a pas retrouvé la forme dans les sculptures assyriennes; ce qui est regrettable, car il a une certaine importance dans l'histoire de la musique. Son nom est *soumponiah* (סוּמְפֹּנְיָה), traduit dans la version grecque par *συμφωνία*, et dans la Vulgate par son équivalent *symphonia*. Cet instrument était notre cornemuse, ou la *tibia utricularis* des Romains;

(1) Genèse, XXXI, 27; Exode, XV, 20.
(2) Pfeiffer est fort diffus sur ce sujet (ouvrage cité, pl. L-LIII.)
(3) III, 5, 10, 15.

car, dans l'ancienne langue latine, *symphonia* signifiait la réunion de plusieurs instruments. Polybe, cité par Athénée, parle de la *symphonie* comme d'un instrument qui faisait les délices des Grecs dans la Syrie; le passage est celui où l'historien peint ainsi les désordres d'Antiochus-Épiphane : « Dès que la symphonie se faisait entendre, « on voyait un roi, animé par les sons, danser, sauter et folâtrer au « milieu des baladins, etc. » (1). Un commentateur israélite du livre de Daniel, cité par Gesenius (2), décrit ainsi la soumponiah : *un instrument pastoral de musique semblable à une outre enflée, qui agit sur les flûtes à la manière des poumons.* S. Augustin (3), Isidore de Séville (4) et Fortunatus (5), ont parlé de la *symphonia*. Cet instrument est le même qui est appelé *zampogna* en Italie, *sambogna* en Syrie et dans l'Asie Mineure; c'est le *bag-pipe* de l'Écosse et de l'Irlande; enfin, c'est la *chifonie* du vieux langage français (6). L'usage antique, dans l'Orient, du chant accompagné par un son soutenu ou *bourdon*, qui existe encore en Égypte, chez les Arabes et chez les Berbers, paraît avoir donné naissance à l'instrument chaldéen, composé d'une outre qu'on emplissait d'air par un petit tube, et dans laquelle étaient introduits un grand tuyau qui sonnait le bourdon, et une flûte dont les intonations étaient variées par l'action des doigts (7).

---

(1) Athénée, liv. X, 52, p. 439.

(2) *Thesaurus philologicus criticus linguæ Hebrææ et Chaldææ Vet. Testamenti;* vol. II, p. 941.

(3) Ad ps. XLI.

(4) Orig. 3, 21.

(5) *De vita S. Martini,* lib. IV.

(6) Dans la vieille chronique de Bertrand du Guesclin, on lit :

« Et avoit chascun d'eux après lui un sergent
« Qui une chiffonie va à son col pendant;
« Et li deux menestreux se vont appareillant
« Tous devant li Roi se vont chiphoniant. »

Plus tard, on écrivit *symphonie*, comme on le voit dans ces vers de Jean Molinet :

« Tubes, tabours, tympanes et trompettes,
« Lucs et orguettes, harpes et psaltérions,
« Bédons, clarons, claquettes et sonnettes,
« Cors et musettes, symphonies doucettes,
« Chansonnettes de manicordions, etc. »

Cf. Du Cange, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, voc. *Symphonia.*

(7) On peut consulter sur ce sujet le *Thesaurus antiquit. sacr.* d'Ugolini, où il est amplement traité, au point de vue de l'érudition, t. XXXII, p. 39-42.

CHAPITRE TROISIÈME.

QUEL A ÉTÉ LE CARACTÈRE DE LA MUSIQUE CHEZ LES ASSYRIENS, CHEZ LES BABYLONIENS OU CHALDÉENS ET CHEZ LES PHÉNICIENS.

Jusqu'au moment où ceci est écrit, on n'a découvert ni dans les ruines de Ninive, ni parmi les débris trouvés sur l'emplacement de Babylone, de flûte simple ou double qui pût fournir des données positives concernant l'échelle générale des sons de l'ancienne musique de l'Asie occidentale, comme cela s'est présenté pour l'Égypte. Il existe cependant au musée de la Société asiatique de Londres un instrument en terre cuite, trouvé dans les ruines de Berz-Nemrod (le château de Nemrod), suivant les Arabes, ou la prison de Nabuchodonosor, d'après les Juifs. Quelques voyageurs ont cru retrouver dans ces restes les débris de la tour de Babel; d'autres y ont vu les ruines du temple de Bélus. Quoi qu'il en soit, l'instrument qu'on y a trouvé, quoique très-friable, peut être joué encore. C'est une sorte de flûte populaire, dont voici la forme (fig. 128) :

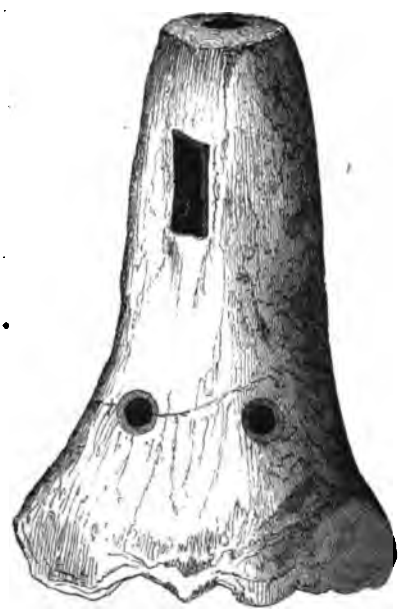
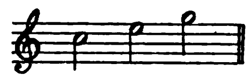


Fig. 128.

La longueur de cette sorte de sifflet est de neuf centimètres. L'instrument est bouché à son extrémité large; un trou, servant à introduire le souffle dans le tube, est à l'autre extrémité. Une ouverture oblongue et biseautée se trouve au-dessous de l'embouchure, et c'est sur le biseau de cette ouverture que la colonne d'air, repoussée par le fond bouché, vient se briser et forme l'intonation. L'instrument a deux trous parallèles destinés à être bouchés par les doigts. Lorsque ces trous sont bouchés, le son produit répond à *ut* du diapason du

conservatoire de Bruxelles, de l'orchestre de Berlin et de celui de Saint-Pétersbourg (*la* à 905 vibrations). Si un trou seulement est bouché, le son est *mi;* et si les deux trous sont ouverts, l'intonation est *sol;* en sorte que la série des sons est celle-ci :



Il est remarquable que lorsque la tierce du premier son est formée en bouchant le trou de la gauche, l'intervalle est à peu près juste; mais si elle se produit en bouchant le trou de la droite, elle est plus basse d'un quart de ton, quoique les deux trous soient sur la même ligne, et, en apparence, d'un diamètre égal (1).

Il est de toute évidence qu'on ne peut tirer de ce grossier instrument aucune induction pour les éléments d'une tonalité. Les grandes harpes des monuments de Koyoundjek sont donc notre seule ressource pour atteindre à ce but, au moins avec quelque probabilité : nous y voyons l'indication de l'analogie qui a dû exister entre la tonalité de la musique des Égyptiens et celle des peuples de la Mésopotamie; car, par les motifs présentés à propos des harpes égyptiennes, les harpes assyriennes étaient, selon toute vraisemblance, accordées dans l'ordre de l'échelle chromatique. Dans cette échelle, sont contenus, comme on sait, les éléments de la gamme diatonique. Nous pouvons donc conclure de ces données que dans l'Assyrie, la Chaldée, la Phénicie, à Ninive, Babylone et Tyr, la musique participait des deux ordres chromatique et diatonique de la succession des sons, ainsi qu'il en était en Égypte.
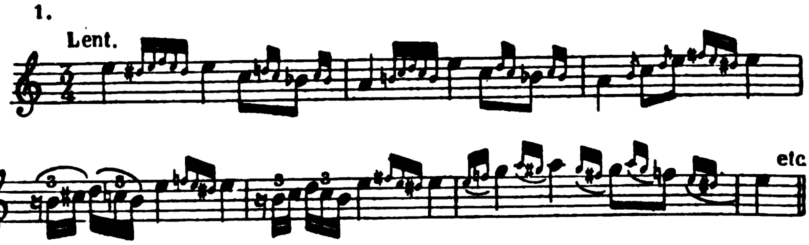
Les chants des Kourdes et des Djézidis, populations asiatiques considérées comme descendant des Chaldéens et des Assyriens, et qui occupent les mêmes contrées, participent en effet de ces deux modes de succession des sons. Un habitant de l'Irak-Arabi, nommé *Kasoumisi*, qui était, je crois, de Bassora, travaillait, en 1807, à la section des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris. L'objet de ses travaux était la chiromancie, sur laquelle il faisait de nombreux extraits dans les manuscrits arabes. Je m'étais lié avec lui et lui demandais souvent de me faire entendre les chants de son pays, ce qu'il

(1) Cf. M. C. Engel, ouvrage cité, p. 75.

faisait avec obligeance. Je les notais et remarquais, dans ces formes mélodiques chargées d'ornements comme tous les chants des peuples de l'Asie, de l'Égypte et du littoral africain de la Méditerranée, les deux caractères chromatique et diatonique que, dans mon opinion, ces peuples tiennent des temps les plus anciens, par une tradition non interrompue.
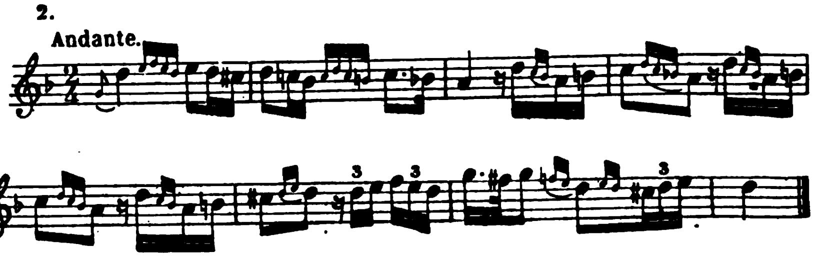
Voici quelques phrases de ces mélodies en partie diatoniques et en partie chromatiques :

1.



Autre.

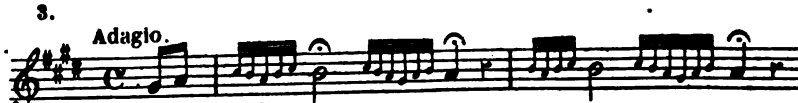
2.
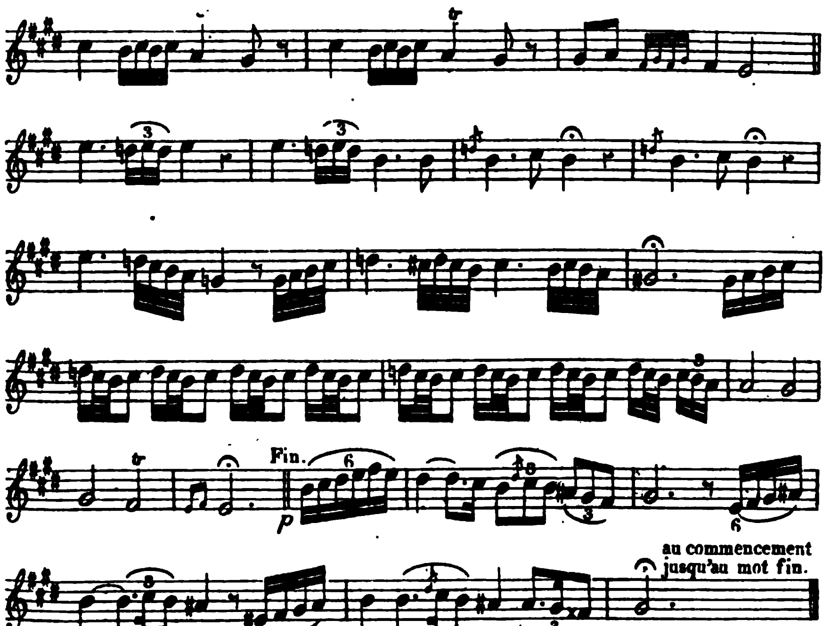


Ces formes de chants kourdes sont absolument analogues à ceux que M. Layard a recueillis chez les Djézidis (1) et que je crois devoir rapporter ici, parce qu'ils répondent au double but d'indiquer quel dut être le caractère de la musique des anciens habitants de la Mésopotamie, et de faire connaître les chants religieux et populaires de leurs descendants à l'époque actuelle.

Chant des prêtres djézidis.

3.
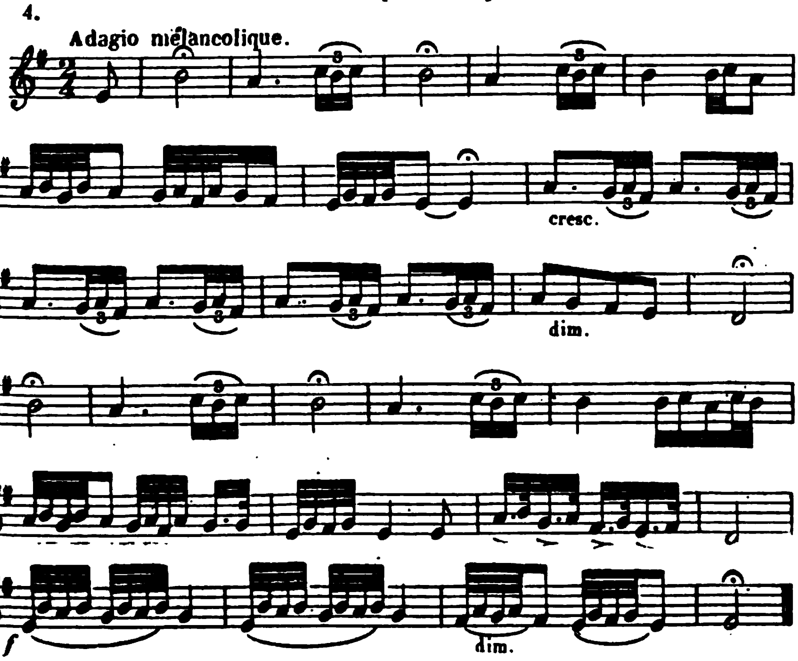


(1) *Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon*; appendice, p. 667.
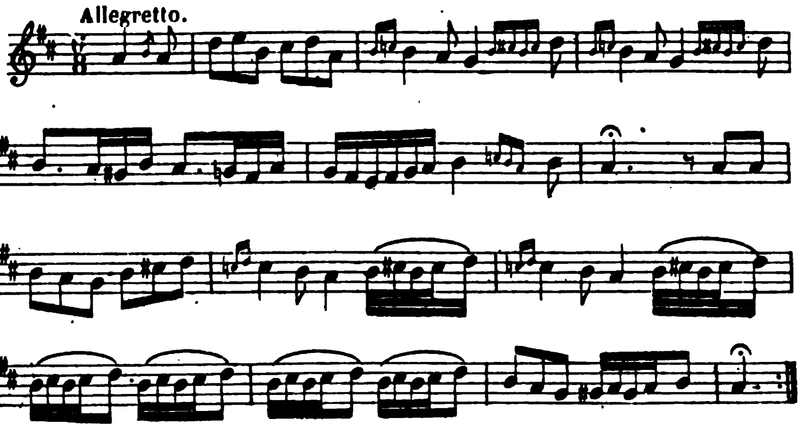


Autre chant des prêtres djézidis.

4.



Chanson de fiançailles des Djézidis (1).
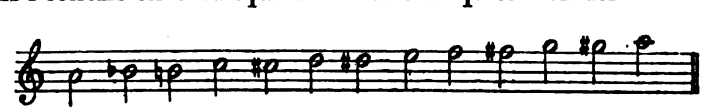
5.



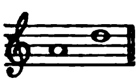
Plus de trente couplets se chantent sans interruption sur cette mélodie : le chœur des hommes, à l'unisson, alterne avec celui des femmes, également à l'unisson : ils sont accompagnés par un ou par plusieurs tambours de basque.

Les chants des descendants des Chaldéens et des Assyriens, placés sous les yeux des lecteurs, se distinguent en deux modes principaux, l'un majeur, l'autre mineur, mais non tels qu'ils existent dans la musique européenne moderne, car les différences qui les caractérisent ne permettent pas de les ranger dans la même catégorie.

Prenons, par exemple, le premier fragment de chant kourde : la première impression que nous sentons en le chantant est celle d'un mode mineur de *la*, qui commence et finit par la dominante, procédant deux fois vers la tonique par un acte de cadence, en descendant de quinte. Toutefois, si nous récapitulons tous les sons étrangers à ce mode qui se produisent dans le cours de cette mélodie, nous y trouverons l'échelle chromatique d'une octave qu'on voit ici :

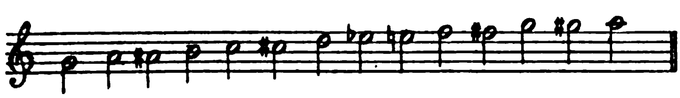


(1) Je suis redevable de la communication de cette mélodie à l'obligeance de M. de Flassy, qui fut attaché de l'ambassade française à Constantinople sous la restauration, et qui avait parcouru une partie de la Turquie d'Asie.

ce qui, dans la musique européenne, ne constituerait pas un mode. Nous ne pouvons trouver d'analogue à ce mode d'origine chaldéenne que dans l'échelle de la deuxième octave de la flûte antique de l'Égypte, sauf cette différence, qu'entre le premier tétracorde de cette flûte  et le second  il y a, dans la flûte égyptienne l'intervalle d'un ton, et que l'échelle chromatique est celle-ci :



tandis que tous les demi-tons se trouvent réunis dans le chant kourde. Ce chant n'a d'analogue complet que dans le chant copte de l'*alléluia* rapporté précédemment (page 205-207), et dont l'échelle est celle-ci :



Le mode du deuxième fragment de chant kourde est aussi mineur, avec une échelle chromatique dont le caractère est plagal, en ce qu'elle commence à la quarte au-dessous de la tonique. Cette échelle est conforme à celle de la flûte égyptienne, car elle n'a pas de demi-ton entre le premier tétracorde et le second, ce qui pourrait faire croire que le système de la flûte chaldéenne était analogue à celui de la flûte traversière de l'Égypte. Toutefois la mélodie kourde a un peu moins d'étendue. La récapitulation des sons contenus dans cette mélodie forme l'échelle suivante :



Les prêtres djézidis ont un autre mode mineur qui se voit dans le n° 4 des mélodies rapportées ci-dessus : ce chant commence et finit par la tonique *mi*. Le mode est purement diatonique, et son échelle est ainsi construite :



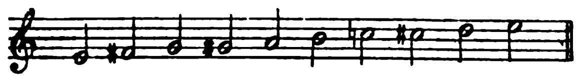
Dans le chant des mêmes prêtres (n° 3), recueilli par M. Layard,

on voit un mode majeur établi sur cette échelle chromatique, sauf un intervalle diatonique :



Toute la première période est diatonique ; la seconde est chromatique. Ce mode est analogue au mode chromatique de la troisième série (n° 5) de la tonalité égyptienne établie d'après la flûte antique du musée de Florence (voyez page 231).

Enfin la chanson des fiançailles des Djézidis révèle l'existence d'un mode dont l'échelle tonale est en partie diatonique et en partie chromatique, comme on le voit ici :



Si, en l'absence de documents suffisants et authentiques, il n'est pas possible de démontrer historiquement que les échelles tonales des anciens peuples de l'Asie occidentale furent semblables à celles qu'on vient de voir, et qui sont le résumé du système tonal des populations actuelles des mêmes contrées, il y a de puissants motifs pour croire à leur identité. En premier lieu, on doit tenir compte des rapports de ces échelles avec le caractère chromatique de la musique égyptienne (d'une antiquité contemporaine), laquelle nous est révélée par la flûte du musée de Florence ; car ces rapports sont plus évidents encore que ceux dont on a reconnu l'existence entre les dialectes chaldéens, assyriens, phéniciens et la langue de l'Égypte. De plus, le caractère d'accentuation colorée qui se fait remarquer dans les chants de tous les peuples d'origine sémitique et le penchant pour les ornements multipliés du chant sont si répandus chez les Asiatiques, si intimement liés à leur instinct musical, si indestructibles parmi eux, que l'existence de ces conditions de l'art doit être aussi ancienne que la conception de leur système linguistique.

A l'égard du système des modes de la tonalité asiatique, les renseignements que nous possédons sont insuffisants pour le formuler. On remarque, à la vérité, dans les mélodies des Djézidis recueillies jusqu'à ce jour, deux caractères essentiels, à savoir, le majeur et le mineur ; mais nous n'en possédons pas un assez grand nombre, pour avoir la certitude qu'il n'en existe pas d'autres d'un caractère mixte. D'ail-

leurs, diverses modifications ont pu se produire dans la succession des temps, comme il s'en est produit dans les langues sémitiques pour la formation de dialectes nouveaux. Toutefois les principes fondamentaux de la musique des temps anciens n'ont pas dû disparaître dans la musique moderne, puisque le caractère chromatique et les ornements vocaux de l'une se retrouvent dans l'autre. Il y a donc une grande probabilité que la tonalité des chants des habitants du Djézireh est analogue à celle qui fut en usage chez les Assyriens, leurs ancêtres.

S'il n'est pas possible de retrouver aujourd'hui le système tonal complet de la musique assyrienne, nous pouvons du moins en ressaisir les formules principales dans les chants qui résonnent aujourd'hui sur les rives du Tigre et de l'Euphrate. Dans la musique ancienne de l'Inde, dans la Perse, chez les Arabes, les modes de la tonalité sont en grand nombre : on a vu précédemment qu'il en a été vraisemblablement de même chez les Égyptiens, et tout porte à croire que les autres peuples antiques de l'Asie occidentale avaient des systèmes analogues, comme leurs langues avaient des rapports généraux : ce que nous remarquons dans les chants de leurs descendants donne beaucoup de vraisemblance à cette conjecture. Parmi les formules tonales déduites des mélodies djézidiennes, on remarque d'abord une échelle chromatique complète d'une octave (voyez page 350); une gamme diatonique (voyez p. 351), et trois échelles mixtes, ou chromatico-diatoniques. Celles-ci peuvent donner lieu à quelques observations qui ne sont pas sans intérêt.

La première qui se présente est un décacorde, ou échelle de dix sons, qui se suivent par intervalles inégaux de tons et de demi-tons irrégulièrement distribués, telle qu'on la voit ici :



Les notes blanches étant celles qui procèdent par intervalles diatoniques dans cette échelle, on voit, au premier coup d'œil, que les intervalles chromatiques y sont inégalement répartis. Il y a lieu de croire qu'un autre mode régulier de la même échelle a été construit de cette manière :
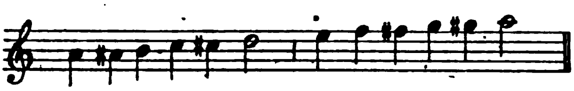


La deuxième échelle chromatico-diatonique, qui paraît être d'origine chaldéenne, est déduite du deuxième fragment du chant kourde n° 2 (voyez page 350). Elle est composée de onze sons, à des intervalles de tons et de demi-tons inégalement répartis, comme on le voit ici :



Il est digne de remarque que cette formule tonale correspond, pour le nombre des sons, aux onze cordes de la cithare de Timothée de Milet.

La troisième échelle chromatico-diatonique est composée de douze sons disposés dans un ordre parfaitement régulier, ainsi qu'on le voit ici :



Telle était, selon toute vraisemblance, la disposition des *douze cordes*, qui sont l'objet des plaintes amères de la musique personnifiée dans la comédie de Phérécrate ; disposition absolument étrangère au système tonal de la musique hellénique.

Le système de transpositions à tous les degrés des formules tonales, qui est général en Orient, et dont la musique arabe présente le développement le plus étendu, a dû être également en usage dans les grands empires de l'Asie occidentale, en Syrie, et dans l'Asie Mineure. Si, comme il y a lieu de le croire, cette conjecture est fondée, les formules qu'on vient de voir ont engendré un grand nombre de modes, et doté la musique des Assyriens et des Chaldéens d'un riche système tonal.

CHAPITRE QUATRIÈME.

LES PEUPLES ANCIENS DE L'ASIE OCCIDENTALE ONT-ILS EU UNE NOTATION DE LA MUSIQUE?

Aucun monument n'autorise à répondre affirmativement à la question : Les peuples de l'Asie occidentale ont-ils eu une notation de la musique? cependant il est difficile de croire que, dans des civilisations

si avancées, cet art ait été borné à une routine aveugle, et ne se soit transmis que par tradition. D'ailleurs, sans parler de l'Inde, de la Perse, de l'Égypte, qui possédaient des notations musicales, de la Chine, où l'on trouve non-seulement une notation générale, mais des systèmes de tablature pour divers instruments, nous voyons chez les Hébreux trente-deux accents toniques, qui représentent des successions de sons, et même des phrases musicales entières. Nous savons que les populations de Samarie et de Jérusalem ont été transportées en Assyrie et à Babylone, après les conquêtes de Salmanasar, ou plutôt Sardon (1), et de Nabou-cadr-atzer, le Nabuchodonosor de la Bible. Devenus captifs, les Hébreux n'abandonnèrent pas l'usage de la musique; ils y trouvèrent des consolations dans leur infortune. Si les peuples puissants de la Mésopotamie n'avaient pas eu dès longtemps la connaissance de certains signes destinés à représenter les sons, ils l'auraient acquise par l'exemple des Juifs. Mais, ainsi qu'il vient d'être remarqué, il est peu vraisemblable que de grandes nations qui ont poussé si loin la culture des arts plastiques, dont les produits d'architecture et de sculpture ont tant de noblesse et de grandeur, et qui, dans les ornements et les ciselures, font admirer la pureté du goût autant que la délicatesse du travail, il est peu vraisemblable que de telles nations n'aient pas pratiqué l'art de noter les sons, ou qu'il leur ait été enseigné par le petit peuple juif. Enfin, n'oublions pas qu'une dynastie assyrienne, qui compte quatre rois dans l'espace de cent sept ans, régna sur une partie de l'Égypte depuis l'an 2149 jusqu'en 2050, et fut contemporaine de la XVIIe dynastie thébaine, qui régnait dans la haute Égypte; que la XXIIe dynastie Bubastite de la chronologie égyptienne était assyrienne; qu'elle eut neuf rois, qui occupèrent le trône l'espace de

(1) M. de Saulcy a placé la prise de Samarie, par *Salmanasar*, en 721 avant J.-C., dans le *Synchronisme historique des rois d'Israel, de Juda, d'Égypte, de Ninive, de Babylone et d'Ecbatane*, placé à la suite de ses *Recherches sur la chronologie des empires de Ninive, de Babylone et d'Ecbatane*, etc. Paris, 1849, p. 155, 1re colonne ; mais, ayant traduit postérieurement, avec une prodigieuse intelligence, l'inscription cunéiforme placée aux pieds des hommes-taureaux provenant du palais de Khorsabad, et qui sont au Musée du Louvre, à Paris, il a déchiffré, à l'aide de l'hébreu, les soixante premières lignes de cette inscription et y a trouvé l'énumération de tous les exploits du roi Sardon ou Asarhadon, fils de Sennachérib, lequel ne commença de régner qu'en 709, suivant son *Synchronisme historique*, et il y a trouvé cette phrase : *Il a terrifié la ville de Schamarin* (Samarie). Ce fut donc Sardon qui assiégea et prit cette ville et non Salmanasar. Entre ces deux princes, il y a les règnes de *Sar-Goum*, et de *San-Kérib* (Sennachérib).

cent vingt ans (995 à 875), et que quatre de ces rois (Sédonchis Ier, Takelothis, Osorghon III et Sédonchis III) sont nommés dans des inscriptions hiéroglyphiques expliquées par Champollion. Sédonchis Ier prit Jérusalem en 974. Or, il existait en Égypte une notation musicale que nous avons fait connaître : il paraît donc impossible que les Assyriens, n'eussent-ils pas eu la conception spontanée d'une notation du même genre, ne l'aient pas acquise par imitation ; car, en supposant que l'Égypte et l'Assyrie n'aient jamais été réunies sous le même sceptre, et que la dynastie Bubastite n'ait été qu'une branche indépendante de la famille royale de Ninive, ce qui n'est pas démontré nonobstant les doutes qui se sont élevés, les relations étaient fréquentes entre l'Égypte et l'Assyrie.

Si, selon toute vraisemblance, les Assyriens, les Chaldéens et les Phéniciens ont eu des systèmes de notation musicale, ils n'ont pu être combinés d'après d'autres principes que ceux de la représentation collective de plusieurs sons d'intonations différentes, de formules d'ornements du chant, et de fragments de phrases, ainsi que cela se trouvait dans la notation des anciens Égyptiens, dans les accents toniques des Hébreux, et comme cela existe encore aujourd'hui pour le chant des églises grecques, abyssiniennes et arméniennes. On comprend, en effet, que les formes du chant oriental et les passages rapides qui en sont inséparables ont fait une nécessité absolue de ce système de notation, car il ne pourrait être remplacé que par une multitude de signes, pour représenter tous ces sons fugitifs articulés par la voix, et la lecture en serait fort compliquée. Ajoutons à ces considérations que les Orientaux ont des idées très-différentes de celles des Européens sur ce qui constitue la beauté du chant. L'expression, chez nos chanteurs de salon, de concert ou de théâtre, ne consiste que dans les nuances progressives ou décroissantes d'intensité du son, ou dans le passage immédiat du *piano* au *forte*, ou du *forte* au *piano* ; mais les Orientaux considèrent comme une nécessité d'ajouter à ces nuances celles du timbre parfois nasal, ou guttural, pour le chant de certains mots ou de certaines phrases. Les exemples de ces effets bizarres sont fréquents parmi les chantres des diverses sectes de la chrétienté orientale.

La possibilité de l'existence d'une notation de la musique chez les peuples anciens de l'Asie occidentale paraît suffisamment établie dans ce qui précède, bien qu'on ne puisse l'affirmer en l'absence de mo-

numents. Si, suivant cette probabilité, il y a eu, en effet, une notation musicale en Assyrie, dans la Chaldée et chez les Phéniciens, elle a dû avoir pour base un des deux systèmes sur lesquels ont reposé toutes les notations de la musique dans l'antiquité, comme au moyen âge, à savoir : ou les caractères de l'écriture du pays, plus ou moins modifiés, comme les notations de l'Inde, de l'Égypte, de l'Éthiopie, de la Grèce et de Rome ; ou des signes de convention et de sons collectifs, comme les accents toniques des Hébreux, la notation arménienne, et les neumes du moyen âge. Si les caractères alphabétiques ont fourni les éléments de la notation assyrienne, elle a dû avoir de l'analogie avec le système de la notation de l'Égypte, car elle n'avait pas à représenter des sons isolés, comme les notations aryennes, mais bien des successions de sons ; si, au contraire, ses éléments consistaient en signes arbitraires et de convention, elle a dû se rapprocher des accents toniques des Hébreux, et former avec eux ce qu'on pourrait appeler *la notation sémitique*.

CHAPITRE CINQUIÈME.

DE L'EMPLOI DE LA MUSIQUE CHEZ LES ASSYRIENS, CHALDÉENS OU BABYLONIENS ET PHÉNICIENS, DANS LE CULTE DES IDOLES, DANS LA VIE CIVILE ET A LA GUERRE.

Tous les peuples civilisés ont employé la musique dans le culte de leurs dieux : cette coutume fut générale dans l'Orient dès la plus haute antiquité. Les monuments de l'Assyrie nous font voir aussi le chant et les instruments dans les sacrifices et les cérémonies religieuses en l'honneur des grands dieux Ana, Bel, Sin, Chamas, Nin et Nergal (1). Un obélisque trouvé à Nemrod par M. Layard, et qui est au Muséum britannique, offre la représentation d'un sacrifice : le prêtre, placé devant l'autel où brûle le feu sacré, tient un vase à libation, qu'il vient de découvrir ; derrière lui est un autre prêtre, d'un ordre inférieur, une coupe à la main, et un sacrificateur tenant

---

(1) M. G. Rawlinson, *The five great Monarchies of the ancient Eastern World*, vol. II, p. 278.

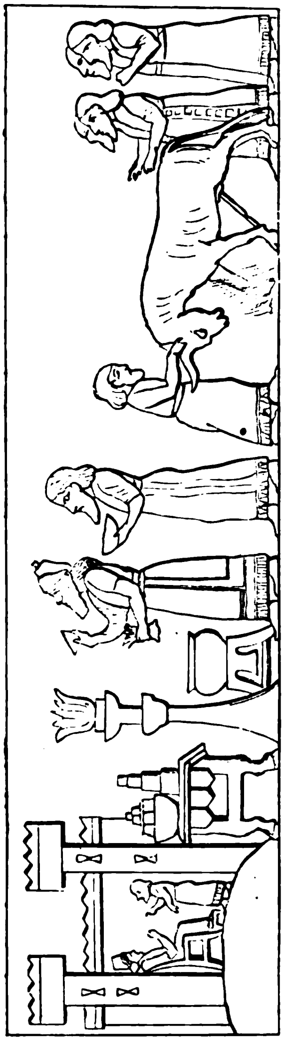


Fig. 129.

par les cornes le bœuf destiné au sacrifice; enfin, quatre prêtres chanteurs, qu'on reconnaît à leurs mains levées, complètent la scène (fig. 129).

Un bas-relief de Koyoundjek représente une autre cérémonie religieuse où sont trois musiciens, dont un joue de la cithare, un autre de la harpe, et le troisième de la double flûte. Devant eux sont deux personnages qui tiennent deux baguettes de la main gauche, et semblent destinés à battre la mesure dans l'exécution, ou peut-être à marquer le rhythme, en frappant ces baguettes l'une contre l'autre. Une troisième scène religieuse, avec des musiciens, se voit dans un autre bas-relief de Koyoundjek. On y remarque le roi (vraisemblablement San Khérib, ou Sennachérib), s'arrêtant devant un autel, et répandant une libation sur des lions morts, produits de sa chasse. Du côté opposé de l'autel sont deux jeunes musiciens, probablement eunuques, qui jouent du psaltérion et paraissent chanter en même temps un hymne en actions de grâces pour la victoire du roi et la conservation de ses jours dans cette chasse dangereuse (fig. 130). On peut citer encore, comme un exemple de l'usage de la musique dans les



Fig. 130.

cérémonies religieuses des Assyriens, un autre marbre fruste et détérioré, trouvé à Koyoundjek, et dont il a paru une courte description dans l'*Athenæum* de Londres (1). Ce bas-relief présente quatre joueurs de psaltérion, deux de chaque côté. Leur vêtement, inusité parmi les formes assyriennes, a paru, aux archéologues, indiquer des prêtres d'un ordre particulier. Un de ces musiciens est coiffé d'une mitre ou d'un bonnet de forme étrange, et dont la hauteur est extraordinaire, ainsi qu'on le voit ci-contre (fig. 131).



Fig. 131.

Les monuments babyloniens découverts jusqu'à ce jour sont en trop petit nombre et de trop petite dimension, pour fournir des renseignements précis concernant l'usage de la musique dans la vie civile, religieuse et militaire des Chaldéens. Ce peuple se montre inférieur aux Assyriens dans la forme plastique; mais, comme ceux-ci, ou plutôt comme tous les Orientaux, il eut un goût passionné pour le chant et pour les instruments. Il est très-vraisemblable que son système de tonalité fut au moins analogue, sinon identique, à celui que nous indiquent les grandes harpes de Ninive; système basé sur une échelle chromatique; car les instruments étaient les mêmes à Babylone et dans l'empire assyrien. Il n'y a d'ailleurs aujourd'hui dans toute l'Asie occidentale, particulièrement dans l'ancienne Mésopotamie, qu'un seul genre de chant, tant en ce qui concerne la tonalité, que dans le caractère des mélodies et dans la profusion des ornements. Ainsi que nous l'avons dit à plusieurs reprises, l'antiquité orientale se reflète dans l'Orient moderne, en dépit de l'influence de la civilisation européenne sur l'état actuel de la race sémitique. Peut-être touchons-nous au moment où le caractère original de cette race s'éteindra par son contact incessant avec une civilisation envahissante; mais il s'est suffisamment conservé, jusqu'au moment où ceci est écrit, pour nous permettre de constater la persistance de la tradition chez les descendants des Syriens, des Phéniciens, des Chaldéens et des Assyriens; et, de ce que la musique est identiquement la même

(1) Le 17 août 1861.

chez toutes ces populations, nous sommes autorisés à conclure qu'il en était ainsi chez leurs ancêtres.

Un passage du livre de Daniel (1), souvent cité, prouve que la trompette, la flûte, la harpe, la cithare, *et tous les instruments de musique*, étaient joués par les prêtres et les musiciens, à Babylone, dans le culte des idoles. La harpe babylonienne à quatre cordes, qu'on a vue précédemment (2), est empruntée à une pratique religieuse d'initiation au culte de *Nebo*, le Mercure chaldéen, qui, dans les idées astronomiques de la Chaldée, était le symbole de la planète de ce nom. Le sujet de la scène dans laquelle figure la harpe dont il s'agit est révélé par la présence de l'astre dans le lieu de l'initiation. Ce monument provient d'un cylindre babylonien; nous avons cru devoir le reproduire (fig. 115), parce qu'il fournit la preuve que la musique trouvait à Babylone son emploi dans tout ce qui tenait aux mystères, comme au culte public (3).

Chez les Phéniciens, comme dans l'Assyrie et dans la Chaldée, toutes les cérémonies religieuses étaient accompagnées par la musique; les sacrifices humains qui souillèrent le culte de leurs idoles, comme cela se pratiqua chez d'autres peuples de l'antiquité, s'alliaient même au chant et à l'usage des instruments. Ils honoraient leur Saturne, ou Moloch, en offrant à ce dieu des enfants, qu'on enfermait dans sa statue de bronze creux, où ils étaient brûlés comme dans une fournaise (4). Les cris de ces pauvres victimes étaient étouffés par des chants en chœur et des danses qui se faisaient autour de la statue, et auxquels s'unissait le bruit des cymbales et des tambours (5). A Carthage comme à Tyr, cette coutume horrible emprunta le concours de la musique. Cet art était aussi une partie importante du culte des autres divinités de la Phénicie et de la Syrie, qui toutes, comme Moloch, étaient des symboles astronomiques. Ainsi Melkart, personnification du soleil chez les Phéniciens, comme l'était Baal en Chaldée, était

---

(1) III, 5, 7, 10, 15.

(2) Liv. II, ch. II, p. 336, fig. 115.

(3) Voy. Félix Lajard, *Recherches sur le culte public et les mystères de Mithra, etc.*, pl. XXXIX, fig. 8.

(4) Cf. Diodore de Sicile, *Biblioth. histor.*, l. XX, 14. — Eusèbe, *Præpar. evangel.*, l. IV, c. 16.

(5) Cf. les récits des rabbins Siméon et Salomon dans Selden, *De Diis Syris synt.* lib. I, c. 6.

d'une part l'Hercule phénicien, et de l'autre l'Apollon, car, ainsi que celui-ci, il passait pour l'inventeur de la cithare, qui lui était consacrée, et les chants en son honneur n'étaient accompagnés que par cet instrument. Ainsi encore, Astarté, la Vénus syrienne et phénicienne, était le symbole de la beauté, et ce nom était celui de la planète qui efface les autres par son éclat. Déesse des plaisirs sensuels, elle était célébrée par des chants particuliers consacrés à l'amour, et accompagnés par la harpe trigone. Enfin, c'est ainsi que le culte d'Adonis, ou *Adonaï* (le seigneur), amant d'Astarté ou de Vénus, est l'emblème du soleil s'élevant tour à tour sur l'horizon au nord de l'équateur, et disparaissant de notre hémisphère, pour faire place à la nuit, puis pour reparaître à son point de départ. Entre les bras de Vénus, c'est l'astre du jour fécondant la nature ; disparu de l'horizon, et laissant régner les ténèbres, c'est l'amant de Proserpine ou de la reine du sombre empire. La fête d'Adonis, célèbre dans tout l'Orient, mais surtout en Syrie en Phénicie et dans l'île de Chypre, se partageait en deux périodes, dont la première, consacrée au deuil et aux larmes, se nommait *aphanisme* (disparition), et dont l'autre, indiquant le retour radieux de l'astre, était appelée *hévrèse* (découverte). Dans les jours de la première période, les prêtres et les musiciens ne faisaient entendre que des chants tristes, appelés *adonidies;* ils se chantaient dans une procession magnifique, composée particulièrement de femmes. Ces chants étaient accompagnés par les sons mélancoliques de la flûte *gingrine* (1). La deuxième partie de la fête (la résurrection ou le retour) était annoncée par les cris de joie des prêtres; les hymnes perdaient le caractère de complainte et devenaient l'expression de la sérénité des sentiments. Dans ces chants, les voix se mêlaient aux sons des harpes; car les fêtes d'Adonis ne ressemblaient pas aux *dionysiaques* ou fêtes de Bacchus, dans lesquelles les chants n'étaient accompagnés que par des instruments bruyants, tels que les cymbales et les tambours.

A Ninive, comme à Babylone, on faisait un fréquent usage de la musique dans les repas, dans les fêtes publiques et dans la vie privée. Les monuments tirés des ruines de la première de ces villes font voir, dans ces circonstances, des musiciens avec leurs instruments. La grande

(1) Voyez Théocrite, *Idyll.*, XV, v. 131 et suiv. — Bion, *Idyll.* I.

harpe (*magadis*) était le seul instrument employé dans les cérémonies religieuses (1); mais, pour les fêtes civiles, les bas-reliefs n'offrent que des cithares, ou des combinaisons de divers instruments, en raison du caractère plus ou moins solennel de ces fêtes. La harpe, la cithare et le psaltérion se combinent de diverses manières dans le palais des rois, mais on n'y voit pas de flûtes. Le roi est presque toujours accompagné de musiciens lorsqu'il voyage, ou lorsqu'il se livre au plaisir de la chasse ; et, dans ces occasions, ces musiciens jouent du psaltérion comme on le voit dans la figure 130. Ce sont aussi des psaltérions qui apparaissent dans quelques circonstances de la guerre. M. G. Rawlinson dit qu'on ne voit pas de musiciens au milieu des combats, et qu'ils n'accompagnaient pas les troupes dans leurs marches, mais qu'ils étaient joints aux cortéges des triomphes, lorsque l'armée revenait d'une expédition (2) : cette opinion paraît être exprimée d'une manière trop générale, car, dans une scène des grands bas-reliefs de Koyoundjek, on remarque au milieu des soldats assyriens, qui portent les têtes de leurs ennemis, deux joueurs de psaltérion accompagnés par un tambour de basque (3) (fig. 132).



Fig. 132.

Dans les triomphes guerriers des rois d'Assyrie, les bandes de musiciens, jouant de divers instruments et chantant, étaient nombreuses, ainsi qu'on le voit dans la reproduction du grand bas-relief de Koyoundjek, p. 325.

On sait que les excès d'intempérance étaient fréquents chez les Ba-

(1) Layard, *Monuments of Nineveh*, 1re série, planches 12 et 17.
(2) *The five great Monarchies of the ancient Eastern World*, t. II, p. 169.
(3) Layard, *Monuments of Nineveh*, 1re série, pl. 22.

byloniens. La magnificence des festins, dans les palais des grands et des riches, surpassait tout ce qu'on pouvait trouver ailleurs, et les convives s'y enivraient des vins les plus exquis jusqu'à en perdre la raison. La musique était inséparable de ces honteuses débauches, et les dépenses, pour avoir un grand nombre d'instrumentistes et de chanteurs, étaient excessives. L'historien Ctésias, cité par Athénée (1), dit qu'Aunarus, gouverneur de Babylone pour le roi de Perse, s'habillait et se parait comme une femme. Lorsqu'il était à table, il faisait entrer cent cinquante musiciennes, qui chantaient et jouaient des instruments pendant qu'il mangeait et s'enivrait. La mollesse était excessive dans toute l'Asie occidentale, mais en aucun lieu elle n'égalait les excès des Babyloniens, sauf ceux des habitants de Suse.

L'emploi de la musique dans les festins des rois et des grands personnages de l'État existait en Assyrie comme dans la Babylonie. Une scène représentée sur un bas-relief de Koyoundjek (2) montre un roi de cette contrée, avec la reine, assis tous deux près d'une table, dans un jardin, et environnés de leurs serviteurs. Ils portent à leurs lèvres des coupes remplies de vin, tandis qu'un harpiste fait résonner les cordes de son instrument.



Fig. 133.

Dans des circonstances semblables, l'usage de la musique fut sans doute général chez les nations orientales de l'antiquité, car chez les

(1) *Deipn.*, XII, p. 530, B.
(2) G. Rawlinson, *The five great Monarchies of the ancient Eastern World*, t. II, p. 107.

Juifs mêmes, Salomon, imitateur des mœurs phéniciennes, parlant des vanités de son règne, dit ces paroles remarquables : *J'ai eu des musiciens et des cantatrices, des vases pour servir le vin, et tout ce qui fait les délices des enfants des hommes* (1).

Un bas-relief de Koyoundjek nous fait voir un joueur de cithare et un joueur de double flûte concertant, pendant que des femmes sont occupées de la toilette d'une reine. Une scène du même genre existe sur un cylindre babylonien qui se trouve au cabinet des antiquités de la Bibliothèque impériale de Paris.

Tous ces monuments démontrent que le penchant pour la musique des populations asiatiques de l'antiquité avait un caractère passionné, qui leur faisait appliquer le chant et le jeu des instruments à toutes les circonstances de la vie publique et privée. Ce même penchant existe encore chez leurs descendants, soit que, placés dans une condition misérable, ils trouvent des consolations dans le chant des musiciens ambulants, ou dans les rhythmes sonores des instruments; soit qu'appartenant aux classes riches et puissantes, ils cherchent des jouissances dans les mélodies langoureuses de leurs esclaves, et dans les danses voluptueuses des femmes de leurs harems.

Nonobstant les patientes études faites pour retrouver quelque fragment de la musique des Phéniciens, quelque indication certaine de la nature de leurs instruments, de leur système tonal et du caractère de leurs mélodies, ces recherches sont restées sans résultat satisfaisant. Un savant, aussi distingué par son érudition que par sa naissance, a dit avec une parfaite justesse : « On ne peut se rappeler l'influence « exercée par les Phéniciens sur toute la civilisation antique, sans « s'étonner que leur histoire nous soit parvenue incomplète, mutilée « et privée de tout l'intérêt qui s'attache à la succession des hommes « et des événements. Ce peuple, inventeur de l'écriture, est précisé- « ment celui dont les traditions écrites semblent être irrévocablement « perdues (2). » Le savant livre de Movers (3), qui a éclairci tant de points obscurs de la mythologie et de la politique des Phéniciens,

---

(1) Eccles., II, 8.

(2) M. le duc de Luynes, *Sur le sarcophage d'un roi de Sidon, découvert près de Saïda;* Mémoire lu à la séance annuelle des cinq Académies de l'Institut de France, le 14 août 1855.

(3) *Die Phœnizier*, Bonn, 1841-1850, 3 vol. in-8°.

ainsi que ce qui concerne leurs colonies, ne renferme rien de relatif à la musique. Malheureusement aussi, toutes les explorations des ruines de la somptueuse ville de Tyr ont été infructueuses pour l'archéologie, et, chose remarquable, il en a été de même des recherches tentées sur les ruines de Carthage. Quelques passages des prophéties d'Isaïe, quelques phrases d'auteurs grecs, sont les seules sources où l'on a pu puiser quelques renseignements, vagues et incomplets, sur les instruments de musique des Phéniciens, ainsi que sur l'usage qu'ils en faisaient dans leurs fêtes et cérémonies religieuses.

A défaut de documents, nous devons encore recourir à l'induction, et, considérant la commune origine, la similitude d'organisation, et les rapports fréquents des grands peuples sémitiques qui occupèrent dans l'antiquité les vastes contrées de l'Asie occidentale, supposer avec toute vraisemblance qu'ils eurent des systèmes identiques de tonalité, un caractère analogue dans les mélodies ainsi que dans les ornements du chant, des instruments semblables, enfin l'emploi de ces éléments de l'art dans des circonstances pareilles. Ce que nous enseignent les monuments pour la musique de l'Assyrie et de la Babylonie est donc aussi en réalité l'histoire de la musique dans la Phénicie, sauf certaines particularités de peu d'importance qui se font souvent remarquer entre deux pays limitrophes.

LIVRE TROISIÈME.

DE LA MUSIQUE DES HÉBREUX.

CHAPITRE PREMIER.

CAUSES D'INCERTITUDE CONCERNANT LA MUSIQUE DE CE PEUPLE, DANS L'ANTIQUITÉ.

Il ne reste du peuple hébreu qu'un livre sacré, un pays vide de monuments (1), et des individus épars sur la surface de la terre, sans lien politique, et parlant des langues différentes. Des arts que ce peuple cultivait aux temps de sa prospérité, nous ne savons que ce que nous apprennent quelques phrases obscures de la Bible. C'est sur ces phrases, sur de simples mots d'une signification douteuse, que des érudits ont essayé de construire le frêle édifice d'une histoire de la musique hébraïque; c'est avec ces faibles indices qu'ils se sont hasardés dans le vaste champ des conjectures, pour arriver à la conclusion qu'on ne sait rien de cette musique, dans le sens véritable attaché à ce mot par les langues modernes.

Dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, les traditions de la vie civile et religieuse des Juifs s'étaient si peu conservées, que le sens

---

(1) En écrivant cette phrase, je n'ai pas oublié les recherches faites par M. de Saulcy, la Bible à la main, dans la Judée; ses découvertes et ses opinions, consignées d'abord dans la relation de son *Voyage autour de la mer Morte et dans les terres bibliques*, puis dans son *Histoire de l'art judaïque* (Paris, Didier, 1858; 1 vol. in-8°); mais ces mêmes opinions, concernant particulièrement l'antiquité du tombeau des rois et l'authenticité de l'art israélite, ayant été contestées par d'autres érudits, ou tout au moins laissées dans le doute (voyez la *Notice des antiquités assyriennes, babyloniennes, perses, hébraïques, exposées dans les galeries du Louvre*, par M. de Longpérier, p. 131-134), j'ai cru devoir me conformer aux traditions philologiques généralement admises. Il est à remarquer au surplus qu'en supposant de nouvelles découvertes de monuments qui mettraient hors de doute la réalité d'un art hébraïque, il n'y aurait rien à en espérer pour l'histoire de la musique; car la loi religieuse des Hébreux leur interdisait la représentation de figures animées, et conséquemment de joueurs d'instruments et de scènes où des chanteurs auraient été employés.

de certaines expressions de la Bible était soumis à des interprétations contradictoires; les illustres fondateurs de l'Église d'Orient, au nombre desquels se placent Origène, Basile le Grand, Grégoire de Nysse et saint Jean Chrysostome, ne les rendent pas de la même manière, et même, les auteurs de la version grecque de l'Ancien Testament, dont le travail commença vers l'an 277 avant la naissance de Jésus-Christ, étaient incertains de la signification de certains mots, et en ont traduit plusieurs d'une manière évidemment inexacte. Le doute va même jusque-là qu'on ne sait si certaines inscriptions des psaumes sont relatives à la musique et si elles indiquent ou des mélodies connues des lévites, ou le mode d'exécution de ces chants, ou seulement l'usage de certains accents. Enfin, l'antiquité plus ou moins reculée de ces mêmes accents est aussi l'objet d'assez vives discussions; quelques érudits en ont fait remonter l'usage jusqu'au temps de Moïse, tandis que d'autres pensent qu'ils n'ont été introduits dans le chant religieux qu'à l'époque de la captivité de Babylone, ou même plus tard.

Dans une telle situation, c'est-à-dire en l'absence de tout document concernant la théorie et la pratique de l'art chez les Hébreux, les formes des instruments et l'usage de ceux-ci; n'ayant pas même la ressource d'un chant authentique pour y puiser des indications de tonalité et de rhythme, il semble qu'il serait plus sage de s'abstenir que de s'engager dans de pénibles recherches qui, par la nature même du sujet, doivent être peu fructueuses. Ce parti serait celui que j'aurais pris, s'il n'était nécessaire de redresser des opinions erronées qui se sont répandues dans une multitude de livres, et si je n'espérais démontrer qu'on ne peut acquérir quelques notions probables concernant la musique hébraïque qu'en les cherchant dans les monuments de l'Égypte et de l'Assyrie, ainsi que dans les traditions des populations arabes de l'époque actuelle.

L'histoire proprement dite du peuple hébreu commence au patriarche Abraham; car tout ce qui précède, dans la Bible, la vocation de ce patriarche, est l'histoire du genre humain, dont les fils de Noé furent les souches, après avoir été sauvés du déluge par un miracle. La chronologie sacrée fixe la date de ce cataclysme à l'année 2987 avant l'ère chrétienne, et celle de la vocation d'Abraham à l'an 2017, c'est-à-dire environ neuf cent soixante ans après la dispersion des membres de la famille de Noé. Cette dernière date ne

coïncide pas avec les canons chronologiques égyptien et assyrien; mais cela est de peu d'importance au point de vue du sujet traité ici. Il suffit de rappeler que dans l'intervalle qui sépare les deux dates qui viennent d'être rapportées, quelle qu'en ait été l'étendue, les populations connues sous le nom de *sémitiques* s'étaient répandues sur les rives du Tigre et de l'Euphrate, et avaient peuplé la Syrie, la Phénicie, l'Arabie, l'Égypte, la Chaldée et toute la Mésopotamie, s'y mêlant, dans quelques parties, telles que la Chaldée et l'Égypte, aux Couchites, qui en étaient les premiers habitants et qu'ils avaient vaincus (1). De grands États, au nombre desquels se trouvent les royaumes d'Égypte, de Chaldée, et le premier empire d'Assyrie, s'étaient constitués antérieurement à la naissance d'Abraham : il est donc évident que les recherches sur la musique des Hébreux ne doivent pas remonter au-delà de l'époque où vécurent les enfants de ce patriarche, et que nous n'avons pas à examiner, comme l'ont fait d'autres historiens de l'art, en quel sens Jubal doit être considéré comme l'inventeur des instruments de musique, et son frère, Tubal-Khaïn, ou Tubalcaïn, comme le premier qui fabriqua des instruments de percussion avec les métaux. Encore moins sera-t-il nécessaire de rechercher, avec les PP. Mersenne (2) et Martini (3), si Adam, ayant la science infuse, a possédé la connaissance parfaite de la musique, et si Jubal, longtemps avant Pythagore, avait découvert la théorie des intervalles des sons (4); ce serait rentrer dans la question de l'invention de la musique, sur laquelle j'ai dit mon sentiment au début de cette Histoire.

Après la mort d'Abraham, la première indication que nous trouvons, dans la Bible, de l'usage de la musique chez ses descendants est celle-ci : Isaac ayant ordonné à son fils Jacob d'aller en Syrie, pour y épouser une des filles de Laban, son oncle maternel, Jacob obéit, et après avoir, pendant vingt ans, gardé les troupeaux de ce parent, dont il était devenu le gendre par une double union avec ses filles Lia et Rachel, il partit en secret avec ses femmes, ses enfants et ses

---

(1) *Cousch* est le nom hébreu de l'Éthiopie; les Couschites régnèrent à Thèbes sur la haute Égypte, à diverses époques très-anciennes, et se répandirent aussi dans la Chaldée, antérieurement à l'irruption sémitique.

(2) *Quæstiones celeberr. in Genesim, quæst.* 29, cap. 2, versic. 20, fol. 1204.

(3) *Storia della Musica*, t. I, c. 2., p. 14-24.

(4) *Mersen. Quæst. celeb. in Genesim*, fol. 1514.

troupeaux, pour retourner près de son père, au pays de Chanaan. Laban ne fut instruit de sa fuite que le troisième jour; il se mit aussitôt à sa poursuite avec ses frères et ses serviteurs. L'ayant rejoint le septième jour à la montagne de Galaad, il lui dit : « Qu'avez-vous « fait? Vous m'avez caché votre dessein et avez enlevé mes filles, « comme si c'étaient des prisonnières de guerre! Pourquoi vous êtes-« vous enfui sans que j'en fusse instruit? Que ne m'avez-vous averti? « Je vous aurais reconduit avec des chants de joie, au bruit des tam-« bours et au son du *kinnor* (1). » Plusieurs commentateurs ont conclu de ce passage que l'usage de ces instruments existait déjà dans la famille qui fut la souche du peuple hébreu; ils ont oublié que Laban était Syrien, qu'il habitait *le pays des Orientaux*, suivant les paroles de la Genèse (2), et que l'instrument dont il parle est d'origine syrienne.

Après le passage qu'on vient de lire, on ne trouve plus rien dans la Bible qui soit relatif à l'usage de la musique dans la famille de Jacob. A l'égard de Joseph, fils de ce patriarche, on sait qu'il fut vendu comme esclave par ses frères à des marchands ismaélites, qui le conduisirent en Égypte; on sait aussi sa captivité, sa fortune et l'établissement de sa famille chez les Égyptiens; on sait, enfin, que cette famille était composée de soixante-dix fils et petits-fils de Jacob, avec leurs femmes et leurs filles, lorsqu'elle alla s'établir sur la terre des Pharaons. La date de son arrivée dans ce pays répond à l'année 1857 avant J.-C. de la chronologie sacrée, ou à l'an 2284 du canon chronologique des rois d'Égypte (3). Pendant l'espace de quatre cent trente ans, cette famille s'y multiplia jusqu'au nombre de six cent mille hommes en état de porter les armes, non compris les vieillards, les femmes et les enfants (4).

---

(1) Genèse, XXX, 26.

(2) XXIX, 1.

(3) Cf. la *Chronologie des rois d'Égypte*, par J.-B.-C. Lesueur, p. 323. — Eusèbe Pamphile place la mort de Jacob, à l'âge de 121 ans, dans la 91[e] année de la domination des rois pasteurs de la dynastie scythique, contemporaine des XV[e] et XVI[e] dynasties thébaines. Ces dates ne coïncident ni avec la chronologie vulgaire, qui place le même événement en 1794 avant J.-C., ni avec la Chronologie des rois d'Égypte si laborieusement établie par M. Lesueur, car le quatrième roi de la dynastie scythique, Apophys, commença à régner l'an 2309; Joseph devint son ministre dans la dix-septième année de son règne (2293), et, neuf ans après (2284), Jacob arriva en Égypte, avec sa famille.

(4) Exode, XII, 37, 38, 40, 41.

On comprend qu'une famille de pâtres arabes, incessamment occupée de la garde de ses troupeaux et des travaux de l'agriculture, ne pouvait rien enseigner de ce qui concerne les arts au peuple puissant et civilisé chez lequel elle s'était établie, et qu'elle reçut, au contraire, des Égyptiens la connaissance de ces mêmes arts, pendant le long espace de plus de quatre siècles qu'elle vécut parmi eux. Que les Israélites aient eu le génie poétique, cela est mis hors de doute par le livre de Job, par plusieurs parties du Pentateuque, par les psaumes, et par d'autres morceaux remplis d'enthousiasme que renferme la Bible. Que la poésie hébraïque ait eu plus d'élévation que celle des Égyptiens, nous devons le croire; car les descendants d'Abraham et de Jacob puisaient leurs inspirations dans des sentiments religieux d'un ordre bien supérieur à ceux qui pouvaient naître du grossier panthéisme professé par les habitants de l'Égypte. Enfin, que les Hébreux aient appliqué à leur poésie des chants analogues par leurs accents aux images dont elle était remplie, cela est aussi vraisemblable; mais à l'égard de l'art formulé en système, de la notation des sons et des instruments de divers genres, nul doute qu'ils en ont acquis la connaissance dans le pays qu'ils habitèrent si longtemps, et qui leur en offrait les modèles. C'est même un fait reconnu que Moïse, le plus savant des Hébreux et le plus habile musicien, fut élevé à la cour du Pharaon, et qu'il y apprit tout ce qu'il savait (1).

Ce grand homme, témoin des maux qui accablaient sa nation, soumise au plus dur esclavage pendant le dernier siècle de son séjour en Égypte, prit la résolution de l'en affranchir. Il la fit sortir enfin du pays de ses oppresseurs et la conduisit, après une succession de prodiges, jusqu'à cette terre promise, cette contrée de Chanaan qui avait été son berceau près de cinq siècles auparavant, et qui, plus tard, a porté le nom de *Judée*. A peine échappé à la poursuite des Égyptiens, par le retour inopiné d'une haute marée qui anéantit leur armée dans un golfe de l'extrémité de la mer Rouge (2), Moïse, à la tête des enfants d'Israël, chanta le sublime cantique qui commence par cette inspiration : *Je chanterai un hymne au Seigneur, parce qu'il*

---

(1) Et eruditus est Moyses omni sapientia Ægyptiorum, ut erat potens in verbis, et in operibus suis (Actes des apôtres, VII, 22).

(2) Exode, XIV, 28. Voyez aussi un Mémoire de M. Boys-Aymé, *Sur les anciennes limites de la mer Rouge*, dans la *Description de l'Égypte*, t. I, p. 311.

a relevé sa grandeur, et qu'il a précipité dans la mer le cheval et le cavalier. Miriam, prophétesse et sœur d'Aaron, à la tête de toutes les femmes qui tenaient, comme elle, un tambour à la main, formait avec elles un chœur qui répétait chaque verset de ce cantique, après le chœur des hommes (1). C'est ici que se trouve dans la Bible la première mention de la musique chez les Hébreux. Le chant improvisé par Moïse eut certainement pour expression musicale une mélodie populaire connue de tous les Hébreux, simple dans sa contexture, et d'une exécution facile.

Après avoir donné des institutions religieuses et civiles aux enfants d'Israël, Moïse mourut, à l'âge de cent vingt ans, sur la montagne de Nébo, au pays des Moabites, près des rives du Jourdain, et le peuple, qui pendant quarante ans avait erré dans le désert, entra enfin dans la Judée, sous la conduite de Josué, l'an 1605 avant J.-C.; il en fit la conquête et y bâtit des villes. C'est là qu'il se créa une position stable, et que sa civilisation se développa selon l'esprit de la loi qui lui avait été donnée.

Environ cinq cents années furent remplies par des guerres incessantes avec les peuples qui occupaient le pays de Chanaan avant l'arrivée des Hébreux. Dans cet intervalle, la constitution du pays eut une forme démocratique, et le gouvernement fut confié à des magistrats électifs appelés *juges*. Ce temps fut peu favorable à la culture des arts. La Bible fait à peine mention de la musique pendant cette longue période qui précéda la transformation du gouvernement de la Judée en monarchie. Cependant il y a lieu de croire que la poésie chantée et accompagnée d'instruments avait toujours été cultivée et avait fait des progrès, car les prophètes, qui, tous, étaient poëtes-musiciens, exerçaient une grande influence sur le peuple; déjà même l'art était assez avancé pour que ces chanteurs eussent cessé d'accompagner leur voix par les instruments; ils se faisaient suivre par des instrumentistes de profession, qui remplissaient près d'eux les fonctions d'accompagnateurs ou plutôt d'inspirateurs, par leurs préludes, ainsi que cela se pratiqua en Égypte, dans la Grèce et à Rome. Cet usage est démontré par les instructions que donna le prophète Samuel à Saül, choisi par le peuple pour son premier roi,

(1) Exode, XV, 20, 21.

l'an 1080 avant l'ère chrétienne. Après avoir répandu sur lui l'huile sainte, il lui dit : « Lorsque vous serez entré dans la ville, vous ren-« contrerez une troupe de prophètes qui descendront du haut lieu, « précédés de gens qui porteront des *nebels*, des *tophs*, des *hhalils* et « des *kinnors*, et les prophètes prophétiseront (1). »

Samuel, qui n'avait consenti à partager l'autorité avec un roi que parce qu'il y avait été contraint par le peuple, ne tarda pas à être mécontent lorsqu'il vit Saül disposé à s'affranchir de sa domination, après qu'il eut vaincu les ennemis du peuple de Dieu. Usant de l'ascendant que lui donnaient sa qualité de prophète et sa longue expérience du caractère de la nation juive, il déclara Saül réprouvé et lui fit perdre ainsi la confiance et l'affection du peuple. L'irritation qu'en ressentit Saül paraît avoir été la cause d'une profonde mélancolie dont il éprouva de fréquents accès. Bientôt le bruit se répandit qu'il était possédé du démon : l'un des officiers de sa maison lui donna le conseil de faire venir près de lui un jeune homme de Bethléem, nommé *David*, qui, par les sons du kinnor, le soulagerait dans ses souffrances. Déjà Samuel avait sacré David en secret, le destinant à prendre la place de Saül et à régner sur les Hébreux. La coïncidence de ce fait avec le conseil donné au malheureux roi est digne de remarque. Saül fit un accueil bienveillant au jeune pâtre musicien, et, dans les accès de son mal, reçut beaucoup de soulagement à l'entendre jouer de sa harpe syrienne (2). On voit, dans cette circonstance, le plus ancien exemple connu de l'emploi de la musique comme moyen curatif des affections morales.

Saül ayant été tué avec trois de ses fils à la bataille de Gelboé contre les Philistins, l'an 1040 avant J.-C., David lui succéda, prit Jérusalem, et en fit la capitale de la Judée. Il y conduisit l'arche d'alliance, dansant devant elle, et jouant, avec beaucoup d'Israélites, de toutes sortes d'instruments de musique, tels que le nebel, le kinnor, le thoph, le tseltselim, et d'autres. Mais, après avoir vaincu les ennemis de son peuple et triomphé des rois de Syrie et de Mésopotamie, il commit de grands crimes. Le repentir qu'il en eut lui fit faire pénitence : ce fut alors qu'il composa une partie des psaumes connus sous son nom; morceaux sublimes de poésie lyrique, qui,

(1) Rois, l. I, IX, 5.
(2) Rois, l. I, IX, 23.

après avoir été chantés dans le temple de Jérusalem jusqu'à sa destruction, ont traversé les siècles et ont été conservés précieusement dans le culte mosaïque, sur toute la terre, ainsi que dans l'office divin des Églises d'Orient et d'Occident, et chez toutes les sectes de la religion réformée.

Après un règne heureux de quarante ans, David mourut l'an 1001 avant J.-C. Il eut pour successeur son fils Salomon, qui bâtit le temple de Jérusalem avec une magnificence sans égale, et y établit les somptueuses cérémonies du culte, où le chant et le jeu des instruments avaient une part importante. David avait amassé de grandes richesses et des matériaux précieux pour l'érection de ce temple, sanctuaire de Jéhovah; mais, parvenu au terme de sa carrière sans avoir réalisé son dessein, il en avait légué la mission à son successeur. La foi de Salomon n'égalait pas celle de son père; néanmoins il considéra l'accomplissement de cette mission comme la gloire de son règne. Environ cent dix mille ouvriers furent employés pendant trois ans à couper des cèdres sur le Liban, à les façonner, et à tailler les pierres. Par un traité avec Hiram, roi de Tyr, des architectes, fondeurs de métaux, ciseleurs, doreurs et autres artistes phéniciens, prêtèrent leur concours pour la construction et l'ornementation de l'immense édifice; des instruments de musique, en nombre considérable, furent tirés aussi de la Phénicie pour le service du temple, qui ne fut achevé qu'après onze années d'un travail incessant.

La simplicité des mœurs hébraïques s'altéra sensiblement sous le règne de Salomon, prince doué d'une vaste intelligence, mais superbe, ambitieux, aimant le faste, le luxe, la mollesse et les arts. A l'imitation des despotes de l'Asie, il eut un harem, où étaient rassemblées soixante femmes légitimes et quatre-vingts concubines. Les profusions de sa table étaient excessives, et ses festins étaient accompagnés de danses, de chants et du son des instruments. Lui-même, poëte et musicien, dut imprimer un mouvement de progrès à la musique chez son peuple.

Après la mort de Salomon (986 avant J.-C.), les tribus se divisèrent et formèrent deux royaumes dont un, au sud, nommé ***royaume de Juda***, demeura fidèle à la race de ses rois et reconnut l'autorité de Roboam, fils de Salomon. Les tribus du nord formèrent le ***royaume d'Israël;*** elles élurent pour roi Jéroboam, de la tribu d'E-

phraïm, qui s'était révolté contre Salomon (1). Affaiblis par cette division et par leurs discordes, sous une série de mauvais rois, les Hébreux ne furent plus en état de résister aux peuples dont ils étaient environnés. Le royaume d'Israël fut détruit en 721, après la prise de Jérusalem par Salman-azer, et dix de ses tribus furent transportées en Assyrie. Cent quatorze ans après cet événement (607 avant J.-C.), Nabou-cadr-atzer (le *Nabuchodonosor* de la Bible) soumit Joakim, roi de Juda, et emmena une partie des habitants de ce royaume en captivité à Babylone; puis, en 588, il assiégea Jérusalem, la prit d'assaut, détruisit par le feu la ville et le temple, et réduisit en esclavage le plus grand nombre des Juifs, tandis que d'autres s'y dérobaient par la fuite, et allaient chercher un asile en Égypte, d'où leurs ancêtres n'avaient pu sortir que par miracle plus de douze siècles auparavant.

La durée de la captivité des Hébreux à Babylone fut de soixante-dix ans. Dans cet intervalle, ils perdirent en partie la tradition des cérémonies de leur culte et modifièrent leurs mœurs par l'exemple des Chaldéens; leur langue même s'altéra par les chaldaïsmes qui s'y introduisirent. Toutefois, quelque chose de vraiment beau, d'un profond sentiment et d'une forme originale, fut produit dans ces temps de calamité; ce sont les Lamentations de Jérémie, poëmes musicaux où les images les plus hardies sont multipliées, et dans lesquels les sentiments sont exprimés avec une énergie extraordinaire. Ces sombres élégies, qui ont été nommées les *messéniennes de Jérusalem*, ont échappé aux destructions du temps et sont parvenues jusqu'à nous. Le culte catholique leur a donné place dans sa liturgie.

En 537 avant J.-C., les Juifs obtinrent de Cyrus, qui venait de faire la conquête de Babylone, la permission de retourner dans leur patrie. Ils bâtirent le second temple de Jérusalem, qui n'eut pas les magnificences du premier. La spoliation des richesses de celui-ci et la ruine des terres autrefois possédées par les lévites ne permirent pas d'entretenir, pour le service du culte, le grand nombre de musiciens qui y avaient été attachés autrefois. Cependant des instruments nouveaux furent sans doute introduits dans ce culte; ces instruments sont ceux qui étaient en usage chez les Assyriens et les Babyloniens,

(1) Rois, l. III, xi, 26.

et dont il n'est pas parlé dans la Bible antérieurement au livre de Daniel, composé pendant la captivité, ou plus tard. Quoi qu'il en soit, Esdras et Néhémie, grand sacrificateur et chef des lévites, firent célébrer avec pompe la dédicace du nouveau temple, quatre-vingt-treize ans après la destruction du premier, vers le temps où le consulat de Brutus remplaçait à Rome la royauté de Tarquin.

Pendant deux siècles environ, la Judée fut gouvernée par les grands prêtres du temple; puis elle passa sous la domination d'Alexandre après la conquête de la Perse (322 ans av. J.-C.), de Ptolémée, roi d'Égypte (320), de Séleucus Nicator, roi de Syrie (300-279); ensuite elle fut restituée aux rois d'Égypte (279-203), et retomba enfin sous le joug des souverains de la Syrie, qui l'accablèrent de toutes sortes de vexations (203-169). Persécutés dans leur culte, les Juifs se révoltèrent et se rendirent indépendants, sous la conduite des Machabées (169) qui, en récompense de leur prudence et de leur courage, reçurent la souveraineté héréditaire, d'abord sous le titre de grands pontifes (166-107), puis sous celui de rois (107-40). L'intervention des Romains (65 ans av. J.-C.), dans les discussions qui s'élevèrent au sein de la famille royale, ne fut qu'un prétexte pour s'emparer du pays. Protégé par eux, Hérode monta sur le trône des Machabées (40 ans avant J.-C.). C'est sous son règne que naquit le Rédempteur.

Après la mort d'Hérode, la Judée fut divisée en quatre provinces, dont le gouvernement fut confié à ses fils; mais, peu d'années après, les Romains la réunirent à leur empire. Fatigués du joug, les Juifs chassèrent leurs oppresseurs; mais dans l'année 70 de l'ère chrétienne, Titus s'empara de Jérusalem, après un siége meurtrier qui ne dura pas moins de sept mois. Enfin, après de nouveaux efforts des habitants de la Judée pour recouvrer leur liberté, cette ville fut prise de nouveau, sous le règne d'Adrien, dans l'année 135, et les Juifs, dont la plus grande partie avait péri, furent à jamais chassés de Jérusalem, et, cessant de former un corps de nation, se répandirent sur toute la terre.

Tant de vicissitudes ont anéanti sans retour les monuments qui auraient pu nous éclairer sur ce que furent les arts plastiques, ainsi que les documents qui nous auraient fait connaître la nature de la musique des Hébreux. En vain le pontife Simon le Juste avait-il fortifié le temple 320 ans avant l'ère chrétienne; cela n'empêcha pas

Ptolémée Soter de le piller et de le profaner en 315. Le roi de Syrie Antiochus Épiphane le dévasta de nouveau en 170. Judas Machabée y fit de nouvelles fortifications six ans après; mais elles n'arrêtèrent pas Pompée, qui s'en empara l'an 63. Crassus, marchant contre les Parthes, le dévasta de nouveau en 54; après quoi, Hérode le fit démolir et rebâtir sur un plan nouveau, plus beau que l'ancien; mais, le 10 août de l'année 71 de l'ère chrétienne, l'armée de Titus le renversa de fond en comble, et les soldats d'Adrien en dispersèrent les débris, après avoir exterminé les défenseurs de Jérusalem. Instruments de musique, manuscrits, tout avait été anéanti par le fer et par le feu dans ces affreuses catastrophes. Pas un bas-relief, pas une pierre ne nous a transmis les formes de ces instruments.

Si l'on ajoute à ces prodigieuses calamités les guerres que se firent les Musulmans et dont Jérusalem ressentit presque toujours les tristes conséquences, puis, enfin, les Croisades, pendant lesquelles la ville sainte fut prise, reprise et saccagée plusieurs fois; si l'on se souvient que cette même ville a soutenu dix-sept siéges accompagnés et suivis de destructions, on comprendra que les derniers débris de son ancienne splendeur, de son culte, de ses arts et de sa civilisation ont dû disparaître sans retour, et conséquemment qu'aucun moyen matériel ne nous est offert pour donner du poids aux conjectures que la lecture de la Bible a fait naître dans l'esprit de plusieurs savants commentateurs, concernant la musique des anciens Israélites.

Deux écrivains juifs, Philon et Josèphe, qui vécurent aux derniers temps de l'existence politique de leur nation, donnent à la vérité quelques renseignements à ce sujet, mais trop peu explicites pour qu'ils nous éclairent sur la nature de l'art cultivé par les anciens Hébreux. D'ailleurs, à l'époque où ils vécurent, les traditions de la musique ancienne dans le culte et dans la vie civile, antérieurement à la captivité de Babylone, n'étaient guère moins oubliées que de nos jours, ainsi que cela a été déjà remarqué.

Il n'y a donc qu'une source d'instruction à laquelle nous pouvons raisonnablement recourir, pour avoir quelques notions de ce que fut la musique chez les anciens habitants de la Judée, à savoir les monuments des peuples dont ils étaient environnés, avec lesquels ils étaient en relation, ou chez qui ils passèrent de longues périodes d'années, c'est-à-dire, ce que nous savons de la situation de cet art

chez les Syriens, les Égyptiens, les Assyriens et les Babyloniens, enfin, la musique qui existe encore chez les Arabes (1).

Nous avons déjà fait observer que la famille de Jacob, souche des Hébreux, n'a pu porter la connaissance de la musique en Égypte, et que le peuple dont elle fut l'origine apprit au contraire des Égyptiens ce qu'elle sut de cet art. Lorsque ce peuple fut établi dans la Judée, ses fréquentes relations avec la Syrie et la Phénicie durent faire introduire chez lui les instruments qui y étaient en usage. Certains passages de la Bible prouvent que les arts mécaniques étaient peu avancés chez les Israélites. Au temps de Saül, c'est-à-dire, après cinq cents ans de constitution en corps politique et de possession de la Judée, il ne se trouvait pas de forgeron chez eux, et l'on voit qu'ils étaient obligés d'aller chez les Philistins, pour se procurer leurs instruments de labourage, dont ils faisaient des armes au besoin (2). Après six siècles de possession du pays, il n'y avait point parmi eux d'artiste capable d'exécuter les ouvrages en bronze dont Salomon voulait orner le temple : on dut en faire venir de Tyr. Il paraît donc vraisemblable qu'il y avait moins encore à Jérusalem de luthier pour fabriquer les instruments de musique, et que ceux qui y étaient en usage avaient été faits chez les nations voisines, dont l'industrie était plus florissante.

Plusieurs écrivains pensent qu'on pourrait retrouver quelque chose de l'ancienne musique des Hébreux dans le chant des psaumes en usage chez les Juifs modernes; leur opinion est d'autant moins soutenable, que ce chant n'est pas le même dans toutes les Synagogues, et que les Israélites reconnaissent l'existence de rites divers. Certaines mélodies de leur liturgie ont à la vérité un caractère oriental et antique; mais on y remarque des variantes essentielles en ce qui touche la tonalité, lorsqu'on fait la comparaison des versions portugaise, allemande, hollandaise et française avec les mêmes chants

(1) Cette vérité a été reconnue par Saalchütz, et exprimée dans ce passage : « Wann wir « über den Werth der alten Hebraischen Musik einen einigermassen klaren Begriff erhalten « wollen, so haben wir zweierlei zuthun : erstens das Verhältniss zu bestimmen, in welchem « die Musik der alten Völker im Allgemeinen zu der unsers Jahrhunderts Stand und zweitens « wiederum desjenige Verhältniss auszumitteln, welche die Musik der Hebräer zu der der andern alten Völker hatte. » *Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern*, § 35, p. 46.

(2) *Rois*, I, XIV, 19, 20, 21, 22.

chez les Juifs orientaux. Il y a lieu de croire que la destruction des royaumes d'Israël et de Juda par les Assyriens et par les Babyloniens, et surtout la longue captivité des Israélites dans des pays où l'exercice de leur culte leur était interdit, avait modifié le chant primitif, et que s'il est resté parmi eux des traditions de cette espèce, ce sont celles du second temple. Les moins altérées de ces traditions doivent se trouver en Égypte, où beaucoup de Juifs s'étaient retirés environ deux cents ans avant J.-C., pour se soustraire à la tyrannie des Séleucides, et avaient bâti un temple près d'Héliopolis, sur le modèle de celui de Jérusalem. La tranquillité dont ils jouissaient leur permit sans doute de conserver, plus fidèlement que leurs infortunés compatriotes, le souvenir des anciennes mélodies religieuses.

CHAPITRE DEUXIÈME.

DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DONT IL EST PARLÉ DANS LA BIBLE.

Le Pentateuque, partie de la Bible qui renferme les livres écrits par Moïse, c'est-à-dire la Genèse, l'Exode, le Lévitique, les Nombres et le Deutéronome, ne mentionne que six instruments de musique, à savoir le *kinnor* ou *chinnor*, כִּנּוֹר, l'*ougab*, עוּגָב, le *thoph*, תּוֹף, le *mahhol*, מָחוֹל, le *hhatsotseroth*, חֲצֹצְרוֹת, et le *schophar*, שׁוֹפָר.

Dans les livres des Juges, de Samuel, des Rois, des Paralipomènes et des Prophètes, on trouve de plus ceux-ci : le *nebel*, נֵבֶל, la *ghithith*, גִּתִּית, le *tseltselim*, צֶלְצְלִים, le *haçor*, עָשׂוֹר, le *jobel*, יוֹבֵל, le *khalil*, חָלִיל, le *keren*, קֶרֶן, et le *schalischim*, שָׁלִישִׁים. Tous ces noms se trouvent dans les psaumes.

Le livre de Daniel, écrit pendant la captivité des Israélites à Babylone, ou peu après, fournit d'autres noms, qui ont de l'importance pour démontrer les rapports des instruments de ce peuple avec ceux des autres nations asiatiques. Ces noms sont *maschrokitha*, מַשְׁרוֹקִיתָא, *kitharos*, קִיתָרֹס, *sabeka*, שַׂבְּכָה, et *psanterin*, פְּסַנְתֵּרִין.

Ces noms ont donné la torture aux savants auteurs de dissertations ou de livres concernant les instruments de musique des Hébreux. L'érudition ne leur a pas fait défaut ; mais que pouvait l'érudition réduite aux seules ressources des racines grammaticales ? Remarquons d'abord qu'il faut être circonspect dans l'usage des racines hébraïques pour l'explication des noms d'instruments de musique, car la plupart de ceux dont se servaient les Hébreux étaient empruntés aux nations étrangères. Prenons un exemple, pour faire voir à quelles erreurs peut conduire le système étymologique appliqué à cette matière. *Ougab* est cité dans la Genèse (1), dans Job (2) et dans un psaume (3), comme ayant été inventé par Jubal. Les auteurs de la version grecque, dite *des Septante*, ont traduit ce mot par cithare (κιθάρα) dans la Genèse, par ψαλμός (résonnance des cordes d'un instrument) dans *Job*, et par ὄργανον (instrument de musique en général), dans les psaumes. Buxtorf, au mot עוּגָב (*ougab*) de son lexique, l'explique en ces mots : *instrumentum musicum, quasi amabile dictum*, parce que la racine עגב (*agabh*) signifie *aimer*. Peu importe à Buxtorf que son explication n'ait point de sens, au point de vue de la musique ; il a pour lui l'étymologie, et cela suffit. D'autre part Simonis (4), remarquant que la racine arabe *agab* (souffler) semble plus propre à indiquer ce que pouvait être l'*ougab*, c'est-à-dire un instrument à vent, et voyant de plus que la racine hébraïque signifie particulièrement la conjonction des sexes dans l'amour, en conclut que l'ougab a pu être la flûte de Pan, dont les tuyaux étaient unis par la cire (5). Il y a mille exemples de ces explications forcées en ce qui concerne la musique des Hébreux.

Cependant, non-seulement on a voulu expliquer à l'aide de pareilles conjectures la nature des instruments de musique dont la Bible ne fournit que les noms, mais le jésuite Kircher en a donné les figures

---

(1) IV, 21.

(2) XXI, 12 ; XXX, 31.

(3) CL, 4.

(4) *Arcanum formarum nominum hebrææ linguæ*, etc., p. 207, coll. 438.

(5) Sébastien de Munster est plus raisonnable, dans son *Dictionarium hebraicum* (Basileæ, Froben, 1548), lorsqu'il dit (rad. עגב) que cet instrument nous est inconnu (*nam* עגב *quoque significat musicum instrumentum, apud nos tamen incognitum*). Cependant il ajoute que les rabbins supposent que l'ougab était une viole (*Hebræi suspicantur esse ein Gyge*). Pfeiffer (*Ueber die Musik der alten Hebräer*, pp. XLVIII — L) fait sur ce sujet une longue dissertation, de laquelle on ne peut rien conclure.

avec autant d'assurance que s'il en eût eu les originaux sous les yeux (1); elles ont été reproduites par la plupart des historiens de la musique; le savant Forkel lui-même leur a donné place dans son histoire de l'art (2), bien que ces prétendus instruments hébreux n'offrent rien qui appartienne aux formes de l'antiquité asiatique.

Des sources plus pures, plus certaines, nous sont offertes dans les découvertes modernes : elles présentent à l'historien archéologue une base solide pour l'induction, qui, seule, peut le guider dans ses recherches sur ce sujet obscur.

§ I.

Instruments à cordes.

On a vu que les premiers rapports de la tribu d'Abraham avec les nations étrangères commencèrent chez les habitants de la Syrie : ces relations sont du moins les seules dont il est parlé dans la Genèse à l'occasion du discours de Laban, Syrien, à son gendre Jacob, lorsqu'il dit que, s'il eût été prévenu de son départ, il l'eût accompagné au son des tambours et du *kinnor*. Or les écrivains de l'antiquité représentent la Syrie comme ayant été le berceau de la musique, et nous font connaître quels étaient les instruments dont on y faisait usage. Juvénal, reprochant aux Romains d'avoir adopté les mœurs de l'Orient, s'exprimait ainsi : « Déjà, depuis longtemps, l'Oronte syrien (3) a coulé dans le « Tibre et y a versé son langage, ses mœurs, ses flûtes, ses *cordes* « *obliques*, ainsi que les sons agréables des ses crotales (4). » Jubas, cité par Athénée (5), dit que l'instrument appelé *trigone* (sorte de harpe en forme de triangle et à cordes obliques) était d'invention syrienne, ainsi que la *sambuque ;* mais il se trompe à l'égard de ce dernier instrument, car il lui donne aussi le nom de *lyrophœnix*, c'est-à-dire *lyre*

---

(1) *Musurgia univers.*; t. I, lib. 2, fol. 48 et seq.
(2) *Allgem. Geschichte der Musik*, t. I, pl. III et IV.
(3) Rivière qui baigne Antioche.
(4) Jam pridem syrus in Tiberim defluxit Orontes,
Et linguam, et mores, et cum tibicine chordas
Obliquas, nec non gentilia tympana secum
Vexit, etc.
Satir. 3.
(5) *Deipnosoph.*, lib. IV, c. 23.

phénicienne. On verra plus loin que la sambuque fut aussi connue des Hébreux, mais à une époque postérieure au règne de David.

L'instrument appelé *kinnor*, dans le texte hébreu, était donc la harpe triangulaire à cordes obliques dont parlent Juvénal et Athénée (1). C'est le plus ancien des instruments dont les Israélites firent usage. Il était non-seulement répandu dans l'Orient, mais il était aussi connu chez les Grecs et les Romains. Lorsque la famille de Jacob se fut établie en Égypte, elle y retrouva la même harpe, car les monuments de ce pays nous en offrent aujourd'hui même des représentations variées parmi lesquelles se fait remarquer celle-ci (fig. 134) :

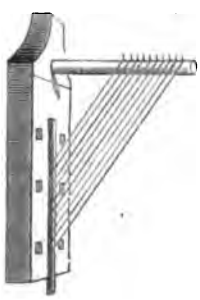


Fig. 134.

Deux des côtés du triangle formaient le corps de l'instrument, et la plus longue des cordes formait le troisième côté (2).

Aristoxène, parlant des trigones (3), semble les distinguer du ***kinnor***, appelé par les Grecs κινύρα, ou κιννύρα; mais l'identité de ces instruments est rendue évidente par l'autorité de Diodore de Sicile, qui fait de la κίνυρα une harpe triangulaire montée de neuf cordes, dont les prêtres égytiens se servaient dans les fêtes et dans leurs festins. Il est remarquable que la harpe trigone à cordes obliques (fig. 134 ci-dessus), copiée à Thèbes par Wilkinson, est précisément montée de neuf cordes.

(1) בִּנּוֹר, *kinnor*. La racine de ce mot n'est pas hébraïque, mais syriaque. On trouve *kinroth* dans le syriaque et le chaldéen. On voit aussi dans la Bible כִּנָּרָא, *kinnyra* pour *kinnor*. La version grecque traduit en quelques endroits kinnor par κιθάρα (Genèse XXXI, 27; II, Paralip., X, 28. Job. XXX, 31; Ps. XXXIII, 1; XLIII, 4; LXXI, 22; XCII, 4; CL, 3; I Rois, XVI, 16 et 23; III Rois, X, 12; Isaïe, XVI, 11; XXIII, 15. Les dictionnaires hébraïques rendent aussi כִּנּוֹר par *cithara*. Dans d'autres passages (Genèse, IV, 20; Ps. VIII, 4; LXXX, 2; CXLIX, 3; Ezéchiel, XXVI, 13), la version grecque traduit par ψαλτήριον. Dans le psaume 136, le même mot est rendu par ὄργανον. Quelquefois le mot כִּנָּרָא est traduit par κινύρα ou κιννύρα, nom véritable de l'instrument asiatique qui répond à *kinnor*, et qui était passé de la Phénicie dans la Grèce. Les Grecs croyaient que cet instrument était d'origine phénicienne; mais on a vu dans ce qui précède qu'il portait le nom de *harpe syrienne*.

Cfr. Eustathe (in Iliad., XI) et Suidas (voce κύνιρα), concernant Cinyras, roi de Chypre, qui passait chez les Grecs pour avoir donné son nom à la harpe triangulaire, parce qu'il en jouait avec habileté.

(2) La première de ces figures est donnée par Champollion, dans ses *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. II, pl. 87; l'autre a été copiée à Thèbes par Wilkinson, et publiée dans son livre intitulé : *Manners and customs of the ancient Egyptians*, t. II, fig. 212.

(3) Dans Athénée, l. IV, c. 24.

Plusieurs auteurs, au nombre desquels est Aristoxène, ont attribué aux Phéniciens l'invention du trigone ou kinnor : leur erreur a été causée par l'usage fréquent que ce peuple en faisait. Ézéchiel, prédisant la ruine de Tyr (1), dit que Dieu fera cesser la multitude de ses chants et qu'on n'entendra plus les sons de ses *kinnors;* et Isaïe, annonçant à la même ville que son commerce sera rétabli soixante-dix ans après sa ruine (2), s'écrie : « Prenez le kinnor, tournez au-« tour de la ville, courtisane depuis longtemps oubliée; chantez « bien, et répétez souvent vos cantiques, afin qu'on se souvienne de « vous. »

Soit que Jacob ait rapporté dans le pays de Chanaan l'usage du kinnor, qui avait dû charmer son oreille pendant le long séjour qu'il avait fait en Syrie, soit que le peuple hébreu, dont il fut la souche, n'ait connu cet instrument que chez les Égyptiens, il est certain que c'est le seul instrument à cordes dont il est parlé dans le Pentateuque, et même le seul que mentionne la Bible jusqu'au temps des rois de la Judée. C'était aussi du kinnor que jouait David, pour dissiper la mélancolie de Saül, et lorsqu'il dansait devant l'Arche d'alliance. La forme triangulaire de cet instrument permettait de lui donner un point d'appui contre le corps et sous le bras : c'était la seule harpe asiatique qui n'eût pas besoin d'être posée à terre et assujettie à un pied, ou portée sur l'épaule. Le kinnor hébraïque n'avait pas le col d'oie qui termine la partie inférieure de la petite harpe trigone de l'Égypte publiée par Wilkinson, car la loi mosaïque proscrivait toute représentation des êtres animés.

La matière du kinnor était le bois, et ses cordes étaient fabriquées avec des intestins de chameau. Les kinnors que Salomon fit faire pour le service du temple de Jérusalem étaient d'un bois appelé *almugim* dans le texte de la Bible. La plupart des interprètes traduisent ce mot par *ébène :* d'autres pensent que c'était le bois de sandal; mais on ne peut faire à ce sujet que des conjectures. Quoi qu'il en soit, c'était un bois rare et précieux que les vaisseaux de Salomon allaient chercher au pays d'Ophir (3). Les auteurs des Paralipomènes disent que, depuis Salomon jusqu'au temps où ils écrivaient, on n'en avait pas apporté de pareil dans leur pays.

(1) Ezéchiel, XXVI, 13.
(2) Isaïe, XXIII, 16.
(3) L'Inde.

On a vu que le kinnor était monté de neuf cordes; cependant l'historien Flavius Josèphe, qui écrivait sous les règnes de Vespasien, de Titus et de Domitien, assure (1) que cet instrument avait dix cordes. Il se peut que le kinnor ait subi cette légère modification dans la suite des temps; cependant il y a lieu de croire que l'historien a confondu cet instrument avec le *haçor* ou *azor*, dont il sera parlé plus loin.

Quant à l'auteur inconnu de la lettre à Dardanus, faussement attribuée à saint Jérôme, et qui porte le nombre des cordes du kinnor à vingt-quatre, et qnant au rabbin Abraham, qui élève ce nombre jusqu'à quarante-sept (2), ils ne méritent aucune confiance. Qu'il y ait eu chez d'autres peuples des harpes triangulaires montées d'un nombre de cordes plus considérable que les neuf cordes du kinnor, cela est incontestable, car on en a les preuves évidentes dans les harpes égyptiennes qui sont au Musée impérial du Louvre, à Paris, et au Muséum britannique, à Londres (3) : l'une avait vingt-deux cordes et l'autre vingt. Un autre exemple de harpes de cette espèce se voit aussi dans la figure du temple de Dakket en Nubie, publiée par Rosellini, et qui est reproduite dans cette histoire (4) ; mais ces instruments, dont l'origine paraît être ou syrienne ou phénicienne, ne peuvent être confondus avec la petite harpe trigone, appelée *kinnor*, et rien, dans la Bible, n'indique qu'ils aient été en usage chez les Hébreux.

Le *nébel* נֵבֶל est, après le kinnor, l'instrument dont il est parlé le plus fréquemment dans la Bible : Samuel et les livres des Rois sont les premiers où il en est fait mention. On a vu, dans le second livre de cette histoire (5), que cet instrument était d'origine phénicienne, et qu'un écrivain grec le qualifie de *sonore nable sidonien*. Les relations des Hébreux avec les Phéniciens n'apparaissent actives dans la Bible que sous le règne de David : on ne voit figurer le nom de l'instrument dont il s'agit que deux fois avant son règne (Samuel X, 15 ; Samuel VI, 5). Ainsi qu'on l'a vu au deuxième chapitre du second livre de cette histoire, le résumé des recherches relatives au *nébel* est que cette harpe, dont la construction était moins primitive que celle du kinnor, en

---

(1) *Antiq. jud.*, lib. VII, c. 10.
(2) *Schilte Hagghiborim apud Hugolini Thesaur. antiq. sacr.*, t. 32, col. 68.
(3) Voyez livre I[er] de cette histoire, chap. V, p. 274.
(4) Livre I[er], chap. II, p. 194.
(5) Chap. II, p. 329.

différait essentiellement par la forme, ayant un corps de résonnance rebondi et construit dans de meilleures conditions acoustiques; qu'il était monté de douze cordes, et que sa sonorité était supérieure à celle de la harpe trigone (1). On croit que la partie renflée du corps de l'instrument lui a fait donner son nom; car נֵבֶל signifie une outre, un vase rebondi (2).

Le bois dont était fait le *nébel* s'appelait en hébreu *beroschim* (3) : quelques auteurs ont cru que ce bois était le cyprès; mais Salomon fit faire ceux du temple de Jérusalem avec le même bois que celui des kinnors, c'est-à-dire l'*almugim* (4). Josèphe prétend que ce prince en avait fait fabriquer avec une matière qu'il appelle ἤλεκτρον (5), mot qui, chez les anciens, signifiait un métal mixte composé d'or et d'argent, et qui, plus tard, fut le nom de l'ambre jaune. Il est évident que ces matières n'ont pu servir à la fabrication d'instruments à cordes; il faut donc s'en rapporter au texte de la Bible, qui dit positivement que le nébel était en bois. Quant à l'*électron* de Josèphe, il n'a pu être que le riche métal des chevilles de l'instrument, car c'est précisément ce que signifie le pluriel ἤλεκτροι.

Il est bon de remarquer que, dans la Bible, le *nébel* est toujours accompagné par d'autres instruments, tels que le *thoph* (6), le *schophar* ou le *khatsotseroth* (7), le *kinnor*, le *metsilethaïm* (8), et le

(1) נֵבֶל est rendu dans la version grecque par νάβλα ou νάβλον, aux livres de Samuel, des Rois, des Paralipomènes et des Machabées; mais dans le livre de Néhémie, dans le psaume XX, 24, et dans le psaume LXX, 24, il est traduit par ψαλτήριον; enfin, dans le psaume LXXX, 2, le mot hébreu est rendu par κιθάρα. C'est toujours la même confusion. On trouve dans le lexique d'Hesychius ναῦλα pour νάβλα.

(2) Au chapitre X du premier livre des Rois, נֵבֶל est pris dans sa double acception. La Vulgate traduit, au verset 3, le mot hébreu par *lagena* (gourde, bouteille), et au verset 5, par *psalterium*. Il en est de même dans plusieurs autres passages de la Bible. L'expression נִבְלֵי שָׁמַיִם (*niblei schamaïm*) du livre de Job (XXXVIII, 37), est traduite dans la Vulgate par *concentus cœli;* mais le même passage est rendu dans la version latine faite d'après la Bible arabe par *utres cœli* (*nuages*, ou plus exactement *vases du ciel*). Pfeiffer voit le *nébel* dans le *kissar* des Barbers; et, suivant lui, le corps rebondi de l'instrument hébreu n'est que le bois creusé de cette lyre de l'Afrique. Il oublie que le nébel avait douze cordes, tandis que le kissar n'en a que cinq, et qu'au lieu de la caisse sonore placée au bas de l'instrument, le nébel l'avait dans la partie supérieure. (V. Pfeiffer, ouvrage cité, p. XXIII.)

(3) II Samuel, VI, 5; Paralip. I, XIII, 8.

(4) III, Rois, X, 12.

(5) *Ant. Jud.*, lib. VIII, c. 2.

(6) II. Rois, VI, 5.

(7) II. Paralip., V, 12.

(8) II. Esdr. XII, 27; ps. CL, 4, 5.

haçor ou *azor*. Celui-ci n'est mentionné que dans un petit nombre de passages de l'Écriture (1) : il ne l'est pas sans le nébel. Dans la langue hébraïque, *haçor* ou *azor* signifie *dix*, ce qui donne lieu de penser que l'instrument était monté de dix cordes. La version grecque a ψαλτήριον δεκάχορδον et la Vulgate *psalterio decem chordarum*. La plupart des versions modernes de la Bible ont simplement *instrument à dix cordes*. Il ne faut attacher aucune valeur aux traductions grecque et latine du nom hébreu de cet instrument par le mot de *psaltérion*, donné d'ailleurs par ces versions à plusieurs autres instruments; car on verra tout à l'heure que le véritable psaltérion est nommé dans le texte original. C'est la traduction de l'*haçor* par *psaltérion*, dans les versions grecque et latine, qui a trompé M. Engel (2), parce qu'elles traduisent par le même mot les noms des diverses harpes trigones et même du *nébel*. De là vient que M. Engel dit que l'*asor* des Hébreux est généralement considéré comme ayant été une espèce de *nébel* (*The asor of the Hebrews was, it is generally supposed, a species of nebel*). On a vu précédemment (3) les autorités et les raisons qui repoussent l'assimilation de deux instruments si différents; rappelons seulement ici que le nébel avait douze cordes, et l'asor ou haçor seulement dix. Celui-ci était vraisemblablement une des variétés de harpes à cordes obliques, et tout porte à croire qu'une de ces variétés, trouvée par Wilkinson dans la Haute-Égypte, et qui est reproduite ici, en offre le modèle, car on y compte précisément dix cordes (voir la fig. 135).



Fig. 135.

Le mot מִנִּים (*minnim*) est trop vague pour le considérer comme le nom d'un instrument de musique, ainsi que l'ont fait tous les commentateurs de la Bible et les auteurs de dissertations sur la musique des Hébreux; ce mot signifie simplement *les cordes*. Il n'est employé

(1) Ps. XXX, 2; ps. XCII, 4; ps. CXLIV, 9.
(2) *The Music of the most ancient nations*, chap. II, p. 47-51.
(3) Livre II, chap. II, p. 334.

qu'une fois dans la Bible, à savoir, dans le quatrième verset du psaume CL (1) (*laudate eum in chordis et organo*). Il ne s'agit pas plus d'*orgue*, dans les paroles du psalmiste, que d'un instrument à cordes quelconque; car *ougab* n'a pas plus de signification spéciale que *minnim*. Que dit le Psaume dans son ensemble? Il invite à louer Dieu, créateur du firmament, pour les grandes choses qu'il a faites; à le louer au son de la trompette, avec le psaltérion et la harpe; avec le tambour et le chœur; avec les cymbales bien sonnantes, les cymbales de la jubilation; enfin, dit le psaume, הַלְלוּהוּ בְּמִנִּים וְעֻגָב, *Louez-le avec les cordes et le souffle* (les instruments à cordes et à vent). De toute évidence, c'est là le sens de *minnim* et de *ougab*. Après une longue discussion des opinions diverses sur la signification de ce dernier mot, Saalchütz finit par se ranger à cet avis (*Von der Form der Hebraischen Poesie*, § 154, p. 337).

Il y a de l'incertitude à l'égard de *gilhith*, גִּתִּית, mot qui se trouve dans les titres de quelques psaumes, et que plusieurs commentateurs de la Bible ont considéré comme le nom hébreu de la *magadis* (2), ou grande harpe assyrienne (3); mais cette conjecture ne repose sur aucun fondement solide, ou plutôt il est facile de démontrer qu'elle est complétement erronée, car les Hébreux n'ont pu avoir connaissance de cette grande harpe que pendant les captivités de Ninive et de Babylone; or la composition des psaumes a précédé de plusieurs siècles ces époques de désolation. Rien ne prouve que *githith* soit le nom d'un instrument de musique. La version grecque traduit ce mot par ληνοί, et la Vulgate par *torcularia*, termes qui signifient *pressoirs*. Pfeiffer en tire la conclusion que *githith* est le titre d'un poëme composé pour la fête des vendanges (4)! Les explications des savants, en ce qui concerne la musique des Hébreux, aboutissent souvent à ces non-sens.

La *sabeka*, dont il est parlé dans le livre de Daniel (שַׂבְּכָה), n'était pas un instrument de musique hébraïque, car elle n'est pas mentionnée dans les anciens livres de la Bible, et Daniel ne la cite, avec

(1) Psaume CL, vers. 4.
(2) *De excellentia musicæ antiquæ Hebræorum et eorum instrumentis musicis, auct.* F. P. de Bretagne. *Monachii, typis* M. Riedt, 1718, c. II; art. 1.
(3) Voyez liv. II, chap. II, p. 329 de cette histoire.
(4) *Ueber die Musik der alten Hebræer*, p. XXXIII.

d'autres instruments (1), que comme étant en usage à Babylone. On ne connaît d'ailleurs aucune racine hébraïque ou chaldaïque de ce mot, et l'instrument est, de toute évidence, phénicien. C'est la σαμβύκη des Grecs, et la *sambuca* (sambuque) des Latins (2). Rien n'indique qu'après avoir été rendus à la liberté par Cyrus, les Israélites aient porté la *sabecha* dans la Judée et l'aient introduite dans leur musique, car on n'en retrouve plus le nom dans les livres de la Bible postérieurs à celui de Daniel.

Le livre de Daniel fournit l'indication d'un autre instrument qui a plus d'importance historique, à savoir la *chetarah* ou *ketarah* assyrienne (3), κιθάρα des Grecs. Ce mot, plusieurs fois employé dans la version des Septante, pour traduire ceux de *kinnor* et de *nébel*, n'aurait dû l'être que pour la *kitarah* ou *cithare*, dont les Israélites ont trouvé l'usage chez les Assyriens et les Babyloniens pendant leurs captivités. On ne répétera pas ici les détails historiques et archéologiques concernant la cithare qui ont été donnés dans les deux premiers livres de cette histoire, où il est traité de la musique des Égytiens, des Assyriens et Babyloniens; mais il n'est pas sans intérêt d'ajouter ici que le seul instrument de la musique des Hébreux dont il reste des figures authentiques est précisément la cithare ou *kitarah*. Elles se trouvent sur deux médailles d'argent du temps des Machabées. Voici ces monuments, tels qu'ils ont été publiés dans les *Annales des rois de Syrie* de Frœhlich (4), et reproduits par Saalchütz (5). La légende de ces médailles est להויה ירושלם. (*Délivrance de Jérusalem*).


Fig. 136.


Fig. 137.


Fig. 138.

La cithare de la fig. 136 a six cordes, qui paraissent disposées en

(1) III, 517, 10, 15.

(2) Voyez livre II, chap. II, p. 332 de cette histoire.

(3) *Ibid.*

(4) *Annales compendiarii regum et rerum Syriæ, numis veteribus illustrati* (Vienne, 1744), pl. XVIII, *num.* XIX, et *Proleg.*, *p.* 89 *et seq.*

(5) *Von der Form der hebraischen Poesie*, etc. (Kœnigsberg, 1825), pl. I, fig. 2, 3.

trois cordes doubles; sur la médaille fig. 137 l'instrument ne paraît avoir que trois cordes simples, et il semble y en avoir quatre à la fig. 138; mais on ne peut s'arrêter à ces nombres, parce que la gravure de ces monuments numismatiques est assez négligée.

Le dernier instrument à cordes dont il est parlé dans la Bible est celui qui est désigné, dans le livre de Daniel, sous le nom de *phsanterin* ou *psanterin*, פְּסַנְטֵרִין (1). Celui-ci est sans contredit le véritable *psaltérion* dont le nom a été faussement attribué au kinnor et au nébel par la version grecque des Septante et par la Vulgate. La racine du mot *phsanterin* ou *psanterin* n'est ni hébraïque ni chaldéenne; elle est arabe. Villoteau présume que le nom originaire a dû être *santyr* (2), auquel les anciens Égyptiens auraient ajouté l'article *pi*, d'où l'on aurait eu *pisantir*. Les Assyriens, dit-il, chez lesquels cet instrument fut en usage, y avaient ajouté la terminaison *in*, propre à beaucoup de mots de leur langue, et en avaient fait *pisanterin* ou *phisanterin*, transformé dans la Bible en *psanterin* ou *phsanterin*.

L'instrument a la forme d'une harpe trigone renversée : il est monté de cordes qu'on frappe avec des baguettes. C'est ce même instrument, répandu dans tout l'Orient, qui, introduit en Europe au temps des croisades, est devenu le piano, lorsqu'on y a appliqué le clavier et la mécanique des marteaux qui frappent les cordes et remplacent les baguettes.

Le nom générique de tous les instruments dont il vient d'être parlé était נגינה (*negina*) en ancien hébreu, ou נְגִינָה avec les points-voyelles : au pluriel, ce mot faisait נגינות, ou נְגִינוֹת (*neginoth*). Ce mot signifie *pulsation*, *instrument qu'on fait résonner en pinçant ou frappant*, du verbe נָגַן (*nagan*), qui signifie *frapper*, *toucher*, *faire sonner en pinçant ou frappant*.

Il y a lieu d'examiner ici la remarque d'Euphorion, cité par Athénée (3), d'après laquelle les instruments polycordes, tous très-anciens, n'auraient différé que de nom. Il est facile de démontrer que cette assertion est dénuée de fondement, car ils étaient différents de genre,

(1) Daniel, III, 5, 10, 15.

(2) *Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique qu'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Égypte* (dans la *Description de l'Égypte*, t. VI, Antiq., p. 425 et suiv.).

(3) *Deipnosoph.*, lib. XIV, c. IX.

de taille, d'étendue, par le nombre des cordes, et nécessairement de timbre, puisque les modes d'impulsion vibratoire des cordes étaient divers. En général, les trigones devaient produire des sons peu intenses, parce qu'ils étaient formés de cylindres de bois d'un petit diamètre qui, eussent-ils été creux, n'auraient fourni qu'un médiocre renforcement à la sonorité des cordes. Ainsi, le *kinnor,* harpe triangulaire, comme cela a été démontré tout à l'heure, et dont les monuments de l'Égypte offrent des représentations, n'étant formé que de cylindres de cette espèce, ne pouvait avoir une grande puissance sonore et ne pouvait produire un effet identique à celui du *nébel*, dont le corps rebondi décuplait au moins le son que les cordes tiraient de leur tension plus ou moins énergique. De même, les grandes harpes de l'Égyte avaient incontestablement une sonorité plus intense que celles dont le corps était étroit. Ces instruments différaient donc autrement que par les noms.

Il y avait de grands et de petits instruments polycordes, ainsi que l'ont fait voir les modèles mis sous les yeux des lecteurs de ce livre. Or les instruments de grande taille ont des cordes longues, et les petits des cordes courtes. De là résultent des différences essentielles dans la gravité des sons. Supposons que la corde la plus longue d'un grand instrument ait un mètre de longueur, et que la plus longue d'un instrument de moindre taille n'ait que 50 centimètres : il est de toute évidence que celle-ci sonnera l'octave aiguë de l'autre, et conséquemment que le petit instrument ne correspondra pas aux mêmes voix que le grand. Celui-ci sera au diapason des voix d'hommes, tandis que l'autre sera au diapason des voix de femmes et d'enfants. C'est ainsi que, par sa taille, le *haçor* ou *azor*, qui paraît être représenté par le petit trigone à dix cordes découvert par Wilkinson, à Thèbes, était sans aucun doute à l'octave supérieure du kinnor et du nébel; c'est pour cela qu'il est toujours cité avec ce dernier instrument dans la Bible; car les chœurs étaient composés de voix d'hommes et de femmes, soit qu'ils chantassent ensemble, soit qu'ils alternassent. On voit donc que, sous ce rapport encore, il y a des différences essentielles entre les instruments polycordes.

Elles ne sont pas de moindre importance au point de vue du timbre, car, indépendamment des différences qui résultent des conditions acoustiques et de la construction, le mode d'impulsion vibratoire des cordes établit des différences très-remarquables de timbre entre les divers ins-

truments. Ainsi non-seulement la cithare devait l'emporter sur la lyre par l'ampleur des sons, qui résultait de la supériorité de construction de sa caisse sonore, mais aussi par le timbre, étant jouée par les doigts, au lieu d'être pincée par le plectre, comme la lyre; car le sentiment humain se fait reconnaître dans le toucher des cordes, tandis que la sécheresse et la débilité du son étaient inévitables dans le pincement du plectre. De même encore la différence de timbre était considérable entre les cordes pincées des harpes et les cordes percutées du *trigonon* et du *phsantérin* ou *psaltérion;* on en a une démonstration saisissante lorsqu'on fait la comparaison des sons d'un clavecin avec ceux du piano. Dans le clavecin, les cordes sont pincées par un bout de bec de plume monté sur un levier à échappement; dans le piano, elles sont frappées par de petits marteaux : de là des sonorités complétement différentes.

Cette discussion de la remarque d'Euphorion n'a pour objet que de lui ôter l'autorité qu'elle a eue dans l'opinion de quelques érudits qui l'ont citée à propos des instruments de musique des Grecs : sujet toujours obscur pour qui ne connaît ni l'art en lui-même, ni sa situation dans l'antiquité asiatique, d'où les Grecs ont tiré leurs organes sonores, à l'exception de la lyre.

Une dernière question, relative aux instruments à cordes de la musique des Hébreux, consiste à savoir si ce peuple a connu les instruments à manche dont les intonations des cordes variaient par la pression des doigts sur la touche, tels que les tanbourahs des Arabes, et tels qu'on les trouve dans la plus haute antiquité chez les Égyptiens, les Assyriens et Babyloniens, ainsi qu'aux extrémités de l'Asie, dans l'Inde et à la Chine. Parmi les termes de musique qu'on rencontre dans la Bible, et dont on n'a pu jusqu'à ce jour trouver d'explication satisfaisante, y en a-t-il un qui s'applique à un instrument de cette espèce? Là est la question. Sans vouloir imiter les commentateurs des psaumes qui se sont épuisés en vains efforts pour résoudre des problèmes insolubles, on peut dire que tout démontre l'existence d'instruments à manche et à cordes pincées chez les peuples sémitiques, dans l'antiquité la plus reculée; ils sont encore en usage chez toutes les tribus arabes; et il est d'autant moins hors de vraisemblance qu'il y en ait eu de semblables chez les Hébreux, qu'ils en avaient eu connaissance pendant leur long séjour en Égypte.

§ II.

Instruments à vent.

Le premier instrument à vent dont il est parlé dans la Bible (1) est le *schofar*, שׁוֹפָר. La version grecque des LXX traduit ce mot par σάλπιγξ, *trompette*, et par κερατίνη, *cornet à bouquin*; la Vulgate le rend par *buccina*, qui a les mêmes significations. Le schofar était en effet la trompette courbé, ou le cornet. Le mot יוֹבֵל, *jobel*, se trouve parfois lié à *schofar*, comme une sorte d'adjectif : il signifie bélier; ce qui explique la nature de l'instrument, qui était fait d'une corne de bélier ou de génisse. Cependant Gesenius remarque (2) que ce mot signifie aussi *jubilation* comme le *jubel* allemand, et Pfeiffer (3) dit que la racine arabe de *jobel* a aussi la signification de *fête* et de *joie*, d'où *jubilé*, et l'usage chez les Juifs de sonner la שׁוֹפַר יוֹבֵל, *tuba jubili*, dans les jours de réjouissance (4). C'est enfin ce même instrument aux sons duquel Josué fit tomber les murs de Jéricho, car il est dit que ce furent les *sept trompettes du jubilé* qui précédèrent les cris de l'armée et la chute des murailles. Le *schofar* est le seul instrument ancien qui se soit conservé dans le culte mosaïque : il est fait de corne de bélier ou de génisse. On en sonne dans les synagogues le premier jour de l'an, en soutenant le son et le diminuant peu à peu, ou en le répétant à de petits intervalles.

Un autre nom, קֶרֶן, *keren*, est aussi employé dans la Bible avec une signification analogue à celle de *schofar* (5), car les lexiques le traduisent par *cornet*, et, au figuré, par *force*. On ignore si, par la forme ou par la matière, le *keren* a différé du *schofar;* car ces noms sont employés l'un pour l'autre dans le même passage.

---

(1) Exode, XIX, 16; Lévitique, XX, 9. On la trouve aussi dans Josué, VI, 4, 5, 6; VIII, 9, XV, 20; dans les deux livres de Samuel; dans le premier et le second livres des Rois, en plusieurs versets; dans les Psaumes 47, 81, 98 et 150, dans les prophètes Jérémie, Ézéchiel; dans Job, XXXIX, 24, 25, et dans les Chroniques.

(2) *Hebr.-Deutsches Handwörterbuch*, יוֹבֵל.

(3) Ouvrage cité, p. XLII.

(4) Cf. *Guil. Gesenii Thesaurus philolog. criticus linguæ hebreæ et chaldeæ Veteris Testamenti*, t. II, fol. 561, voc. יוֹבֵל.

(5) Josué, VI, 5.

La *hhatsotsroth* (חֲצֹצְרוֹת), *trompette droite*, est l'instrument dont il est parlé dans le quatrième livre du Pentateuque (1), lorsque Dieu dit à Moïse : « Faites-vous deux trompettes d'argent ductile, afin que vous puissiez convoquer le peuple pour décamper. » On trouve la forme de cet instrument sur deux pièces de monnaie hébraïques (2), qui sont ici reproduites :

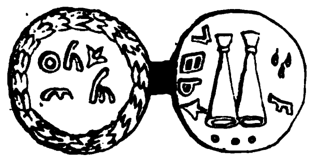


Fig. 139.

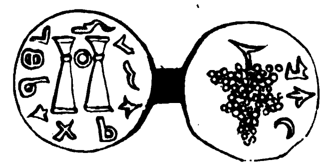


Fig. 140.

Dans la première, sur l'une des faces, on voit les deux trompettes assez mal gravées, avec l'inscription : *délivrance de Jérusalem;* et sur l'autre le nom du grand prêtre *Siméon*. L'autre figure contient aussi la légende sur une des faces; mais le nom du grand prêtre n'est pas sur le revers. Josèphe fait la description suivante de ces trompettes (3) : « D'abord il (Moïse) inventa une sorte de trom-« pette d'argent faite comme je vais le dire : sa longueur était d'en-« viron une coudée (à peu près 70 centimètres); son tube, de la « grosseur d'un tuyau de flûte-syrinx, et son ouverture (supérieure) « n'était que ce qu'il fallait pour l'emboucher; son extrémité (le « pavillon) était semblable à celle de la trompette ordinaire. Les « Hébreux la nomment *asosra* (חֲצֹצְרָה *hhatsotsra*). » Cette trompette hébraïque, qui ne pouvait être jouée que par les prêtres, ressemblait, d'après la description qu'on vient de lire, à la trompette assyrienne représentée fig. 122, p. 343.

Hhalil (חָלִיל) est le nom d'un instrument de musique dont il est parlé en quatre endroits dans la Bible (4). Les Septante le traduisent

(1) Exode, X, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Il est parlé aussi de l'*hhatsotseroth* dans le deuxième livre des Rois, XI, 14; XII, 14; dans le psaume 98, 6; dans Esdras, III, 10; dans Néhémie, XII, 35, 41; et dans beaucoup de passages des Chroniques.

(2) Fröhlich, *Annales compend. regum et rerum Syriæ, numis veteribus illustr.* pl. XVIII, n° 17 et 18.

(3) Ηὗρε δὲ καὶ βυκάνης τρόπον, ἐξ ἀργυρίου ποιησάμενος. Ἔστι δὲ τοιαύτη. Μῆκος μὲν ἔχει πηχυαῖον ὀλίγῳ λεῖπον, στενὴ δ' ἐστὶ σῦριγξ αὐλοῦ βραχὺ παχυτέρα, παρέχουσα δὲ εὖρος ἀρκοῦν ἐπὶ τῷ στόματι πρὸς ὑποδοχὴν πνεύματος, εἰς κώδωνα ταῖς σάλπιγξι παραπλησίως τελοῦν· ἀσωσρὰ καλεῖται κατὰ τὴν Ἑβραίων γλῶτταν. *Antiqu. Jud.*, *l.* III, *cap.* XII.

(4) I Rois, I, 40; Isaïe, V, 12; XXX, 29; Jérémie, XLVIII, 36.

par αὐλός, flûte, et la Vulgate par *tibia*. Quelques hébraïsants pensent que sa racine est חָלַל (*hhalal*), *percer, blesser*, d'où il suit que c'est un instrument percé de trous; d'autres ont cru que l'origine du nom devait être *hhalal* (חלל), *danser, sauter*, en sorte que *hhalil* serait la flûte de la danse ; mais Pfeiffer est d'avis que le *hhalil* n'est pas un instrument d'origine hébraïque, et que le nom vient du phénicien חלילא (*chuliloh*), qui signifie aussi *flûte* (1). Quoi qu'il en soit, le point important consisterait à déterminer la nature de cette flûte : était-ce la flûte droite et simple, appelée *monaule* (μόναυλος) par les Grecs, ou une flûte oblique ou traversière, comme la flûte de l'Égypte ancienne (2), ou la flûte double qu'on voit sur plusieurs monuments assyriens, ou, enfin, la flûte funèbre appelée *gingrine* (γίγγρας) par les Grecs? J. Jahn pense (3) que la flûte hhalil pouvait être un instrument à anche comme le *zamr* ou hautbois des Arabes; il y a eu en effet dans l'antiquité des instruments appelés *flûtes* (αὐλοί) qui avaient une anche, ainsi qu'on le verra dans l'histoire de la musique des Grecs; mais il n'existe, jusqu'au moment où ceci est écrit, aucun moyen de connaître s'il en fut de même dans l'Asie occidentale.

A l'égard de la flûte traversière, si les Hébreux en ont fait usage dans leur musique, ils ont dû l'emprunter aux Égyptiens, car on n'a trouvé cet instrument ni dans les monuments de Ninive, ni dans les cylindres de la Chaldée.

Que les Hébreux aient connu la double flûte, cela n'est pas douteux, car les Égyptiens, les Phéniciens, les Assyriens et les Chaldéens la possédaient longtemps avant qu'elle eût été introduite chez les Grecs, et même, selon toute vraisemblance, avant que les Pélasges eussent pénétré dans la Grèce. Il y a lieu de croire que ce n'est pas cet instrument qui était appelé *hhalil*, car Ézéchiel, parlant *des flûtes* (4), ne se sert pas du mot נְחִלוֹת, *nechiloth*, qui, dans le cinquième psaume, est le nom collectif des instruments qui résonnent par le souffle, mais les désigne par le mot נְקָב *nekeb*, qui paraît avoir été le nom de la flûte double. Ce mot, dont l'acception générale est

(1) Ouvrage cité, p. XLII.
(2) Voyez livre Ier de cette histoire, chapitre III, p. 224, fig. 62.
(3) *Archæologia biblica in compend. redacta* (Vienne, 1814, 2e édit.), p. 45.
(4) XXVIII, 13.

perforer, creuser, est interprété par Gesenius (1) dans le sens spécial de *fistula*, qui, dans les poëmes de Virgile et d'Ovide, est le nom de la flûte de Pan, la *syrinx;* mais on verra plus loin que cet instrument a vraisemblablement un autre nom. Le sens du mot *nekeb*, dans ce cas, est pour Gesenius celui de *tuyaux conjoints*, ce qui paraît convenir à la double flûte. Toutefois Saalchütz ne partage pas l'opinion que ce dernier instrument soit désigné par ce mot; il croit (2), ainsi que Jahn (3), que *nechiloth*, comme pluriel, désigne précisément la flûte double, et tous deux font de *khalil* le nom de la flûte simple.

On trouve en plusieurs endroits de la Bible מחל, *machol*, ou מָחוֹל *mahhol*, comme étant le nom d'une flûte destinée aux fêtes (4), aux festins (5), particulièrement à la danse. Pfeiffer remarque que la racine de ce mot est la même que celle de *hhalil*, à laquelle on a ajouté la lettre מ, caractéristique de plusieurs instruments de musique (6). *Machol* ou *mahhol* serait donc une flûte simple comme la *hhalil*, et peut-être le même instrument, distingué seulement par l'usage auquel il était destiné. Remarquons que la version syriaque de la Bible traduit *mahhol* par *rephaah*, nom d'une flûte simple en roseau qui est encore en usage dans la Syrie. Saalchütz s'élève contre l'opinion qui considère *machol* comme le nom d'un instrument de musique; ce serait, suivant lui, un mot par lequel on aurait désigné l'union de la poésie, de la musique et de la danse, et il cite, pour l'emploi du mot *machol* en ce sens, le verset 12 du 30[e] psaume (des Hébreux, 29[me] du psautier des Chrétiens), et le verset 15[e] du cinquième chapitre des Lamentations de Jérémie. Cependant ces passages n'indiquent rien qui appartienne à l'union de la poésie, de la musique et de la danse : il n'y est question que de *la joie* dont l'expression, à la vérité, peut être la chanson de danse, où les vers et la musique s'unissent aux mouvements du corps.

Maschrokitha (מַשְׁרוֹקִיתָא) est le nom d'une flûte qui n'est citée que dans le livre de Daniel (7), écrit au temps de la captivité de Ba-

(1) *Thesaur. philol. crit. linguæ hebrææ et chald.*, t. II, p. 909.
(2) *Von der Form der hebraischen Poesie*, p. 342.
(3) Ouvrage cité, p. 46.
(4) III Rois, I, 40.
(5) Isaïe, V, 12, XXX, 29.
(6) Ouvrage cité, p. XLIII.
(7) III, 5, 7, 10, 15.

bylone (607-538 av. J.-C.). Ce mot a pour racine שָׁרַק (scharak), *siffler* (sibilare). La version grecque rend *maschrokitha* par σύριγξ (syrinx), qui a en effet la même signification, et qui exprime aussi l'action de siffler. Or, de tous les instruments à vent, la flûte de Pan et la flûte traversière sont les seuls où le musicien siffle, soit à l'orifice des tuyaux du premier, soit au trou latéral de l'embouchure de l'autre. On souffle et ne siffle pas lorsqu'on joue des autres instruments à vent dont l'extrémité supérieure du tube est placée entre les lèvres, ou appuyée contre elles (1). Ce n'était donc pas, comme l'ont cru Jahn et Saalchütz, la *nekeb* qui était la syrinx ou flûte de Pan; mais la *maschrokitha*.

Aucun des livres de l'Ancien Testament écrits antérieurement à la captivité ne contient ce mot, et les livres postérieurs ne le reproduisent pas; d'où l'on peut conclure avec certitude que l'instrument était chaldéen, que les Hébreux n'en ont eu connaissance qu'à Babylone, et, enfin, qu'ils ne l'adoptèrent pas et qu'ils ne l'introduisirent pas dans la Judée, après que Cyrus leur eut accordé la liberté de rentrer dans leur patrie.

Il y eut certainement une sorte de flûte funèbre chez les Hébreux, car l'usage en était prescrit par la loi pour les funérailles (2). Son nom est inconnu. Pfeiffer suppose que c'était une flûte à un seul tuyau ou *monaule*, ce qui est vraisemblable; mais il l'assimile à la *hhalil*, oubliant que celle-ci, ou du moins la *mahhol*, qui en était une variété, était la flûte des fêtes, des festins et de la danse. La *gingra* phénicienne, dont il parle aussi, était une petite flûte droite, dont la longueur n'était que d'un palme (24 centimètres), et dont les sons étaient mélancoliques (3); elle n'avait aucune analogie avec la *hhalil* ou la *mahhol*, soit pour les dimensions, soit pour le caractère sonore. La fréquence des relations des Hébreux avec les Phéniciens, et la proximité des deux pays rendent vraisemblable l'usage de la *gingra* dans la Judée, comme elle l'était en Phénicie pour les Lamentations dans les fêtes d'Adonis. D'ailleurs, les Hébreux avaient connu cet instrument pen-

---

(1) C'est pour n'avoir pas fait cette distinction essentielle que les auteurs de lexiques grecs ont donné une signification fausse au mot σύριγξ, en traduisant *roseau à tige creuse, flûte, pipeau, chalumeau, etc.* Les écrivains grecs ne confondent pas les flûtes simples ou doubles avec la σύριγξ; Platon (*Reip.* III, p. 397) les distingue en disant : Αὐλῶν καὶ συρίγγων φωνάς.

(2) In Chetabboth, c. 4, § 6. — Cf. Spencer, *De legibus Hebræorum*, t. II, p. 1136.

(3) Athénée, liv. IV, p. 174.

dant leur long séjour en Égypte. L'usage des flûtes dans les funérailles chez les Hébreux est démontré par le passage de l'Évangile de saint Matthieu (1), où il est dit que Jésus étant entré dans la maison du chef de la synagogue, dont la fille était morte, y trouva les joueurs de flûte, et les renvoya, disant que cette fille n'était qu'endormie.

Au nombre des instruments de musique des Babyloniens, dont parle Daniel, est la *soumponiah* (סוּמְפֹּנְיָה), *tibia utricularis* des Romains, *chifonie* ou *symphonie* du moyen âge, et *cornemuse* des Français modernes (2). De ce que les Hébreux ont connu cet instrument dans la Chaldée, la plupart des commentateurs de la Bible ont conclu qu'ils l'adoptèrent après leur retour à Jérusalem, et l'ont placé parmi les organes de leur musique instrumentale; cependant rien ne prouve que les Juifs en aient fait usage après leur retour de la captivité; car le mot *soumponiah* ne se trouve pas une seule fois dans les livres de la Bible postérieurs à celui de Daniel. C'est donc sans indication suffisante que Pfeiffer (3) a placé cet instrument parmi ceux de la Judée et l'a représenté par la figure de la cornemuse dans la planche de son ouvrage. Saalchütz pense que la *soumponiah* ou *symphonie*, dont parle Daniel, a pu être la double flûte, *où la basse était jouée sur le deuxième tuyau pendant que la partie supérieure se jouait sur le premier*, et que le mot *nechiloth* peut très-bien être synonyme de συμφωνία (4). Des hypothèses de ce genre n'ont été que trop hasardées dans les dissertations qui ont pour objet la musique des Hébreux. Saalchütz aurait été plus près de la vérité s'il eût vu, dans la *soumponiah* de Daniel, la *hhalil*, musette des Arabes appelée *sumara* par Niebuhr (5) et plus exactement *arghoul* par Villoteau (6); car, ainsi que la cornemuse, l'arghoul a un tuyau court pour jouer la mélodie, et un long tuyau qui soutient une note grave en *bourdon*.

(1) IX, 23.

(2) Voyez livre II, chapitre II, § 2 de cette histoire, pour les éclaircissements qui concernent cet instrument.

(3) Ouvrage cité, p. XLVII, et pl. I.

(4) (סוּמְפֹּנְיָה), « Welches man sehr gut ein Wort mit συμφωνία nehmen und so auf die *Symphonie* beziehen kann, die der Bass des zweiten Rohrs mit der Oberstimme des ersten macht. » Ouvrage cité, p. 342.

(5) *Beschreibung von Arabien*, p. 180.

(6) *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*, ch. VI (dans la *Description de l'Égypte*, État moderne), t. XIII, de l'édition in-8°, p. 456 et suiv.).

Il y a d'ailleurs encore une véritable *cornemuse* chez les Arabes de l'Asie et de l'Égypte, à savoir la *zouggarah*, composée d'une peau de bouc cousue en forme d'outre, avec trois tuyaux de roseau, dont un sert à l'emplir d'air, un autre, percé de quatre trous, pour les airs, et le dernier pour le bourdon.

La Bible ne mentionne pas le *magrepha* (מַגְרֵיפָה), instrument dont une description obscure se trouve dans le Talmud babylonien (1). Suivant ce texte énigmatique, l'instrument aurait eu dix trous, dont chacun produisait dix sons d'intonation différente; d'où il suit que le *magrepha* aurait eu une échelle de cent sons déterminés (2). Saalchütz suppose (3) qu'il y avait dix tuyaux répondants à chaque trou et croit que le magrepha devait être une espèce d'orgue (*eine Art von Orgelwerk*). Quel pouvait être cet orgue capable de produire cent sons différents? Les orgues les plus modernes et les plus perfectionnées n'ont que cinquante-six touches à leurs claviers. Qu'est-ce d'ailleurs que ces dix trous faisant entendre chacun dix sons différents? Sont-ce dix registres de diverses sonorités sonnant ensemble sur chaque note? Il est peu probable qu'un instrument si compliqué ait existé à l'époque où le Talmud babylonien fut écrit; car il ne faut pas oublier que Judas le Saint, auteur de la première partie de ce livre (la *Mischna*) vivait en 190 de l'ère chrétienne, et que la seconde partie (la *Gemara*), qui en est le commentaire, fut commencée au cinquième siècle, par le rabbin *Asser*, et fut achevée au sixième. Saalchütz pense que les dix tuyaux de chaque trou pouvaient former une *mixture* (fourniture), c'est-à-dire des accords plusieurs fois redoublés, comme cela se trouve dans les orgues européennes; mais cette hypothèse suppose la connaissance et la pratique de l'harmonie chez les populations anciennes de l'Asie, où l'on n'en aperçoit pas la moindre trace, et qui est encore antipathique à leurs descendants (4). N'oublions pas toutefois que l'orgue est originaire de l'Orient, ainsi que cela sera démontré en son lieu dans cette histoire, et bornons-nous à constater

---

(1) ערכין, f. 11, c. 1, המ יר, f. 30, 1.

(2) עשרה מיני זמר אחו ואהר מיוציא עשוה נקבים היו בה כל מגריפה היפה נמקרש מ אה מיני זמר. נמצא בילה מוציא·

(3) Ouvrage cité, p. 342.

(4) L'idée la plus singulière est celle de Pfeiffer, qui fait du *magrepha* une sorte de timbale ou *tympanon*, produisant cent sons différents, parce qu'il a vu dans la version grecque le mot *thoph* (tambour) rendu par τύμπανον (V. ouvrage cité, p. LII).

l'impossibilité d'expliquer, d'après les paroles du Talmud, quel fut le système de construction du *magrepha*.

§ III.

Instruments de percussion.

Le tambour est mentionné en plusieurs endroits de la Bible, et toujours dans des occasions solennelles. En général, il est placé entre les mains des femmes (1). Son nom est *thoph* (תוֹף), qui rappelle le *deff* (دَفّ) des Arabes, connu en France sous le nom de *tambour de basque* (2). Chez les Arabes, le tambour (*deff*) est composé d'un cerceau de bois léger, dont le diamètre est d'environ 28 centimètres et la hauteur de 5 centimètres. Une peau de chèvre ou de gazelle préparée est tendue et collée sur les bords du cerceau. Cinq ouvertures sont pratiquées dans la courbe de celui-ci, pour y placer des disques minces de métal, qui, jouant librement sur leur axe et s'entre-choquant, font entendre un cliquetis argentin lorsqu'on agite le tambour et lorsqu'on le frappe avec la main.

Il n'est pas certain que les premiers tambours des Hébreux aient été circulaires. Lorsque Moïse affranchit du joug des Égyptiens les descendants de Jacob, ceux-ci ne connaissaient pas d'autres instruments de musique que ceux de l'Égypte; or le tambour égyptien était un parallélogramme allongé et légèrement déprimé sur les côtés longs (3). Les tambours que la prophétesse Marie et les autres femmes d'Israël tenaient à la main lorsque le peuple répétait le cantique de Moïse, après le passage de la mer Rouge, étaient vraisemblablement de cette espèce. Après leur établissement dans la Judée, les Israélites durent adopter les tambours circulaires, dont l'usage antique est constaté

(1) Exode, XV, 20; I Samuel, X, 5; XVIII, 6; II Samuel, VI, 5; Isaïe, V, 12, 24; VIII, 30, 32; Jérémie, XXXI, 4; psaume CXLIX, 3; CL, 4; Job, XXI, 12.

(2) Golius fait remarquer que les deux mots hébreu et arabe ont la même origine et une signification identique (*Lexic. arab.*, p. 480). Villoteau, qui copie Pfeiffer, dit que les Espagnols ont reçu des Maures le nom arabe du tambour de basque, et qu'ils en ont fait *adufe* (*Description hist., crit. et littér. des instrum. de musique des Orientaux*, IIIe partie, ch. II, art. 4). Il se peut qu'il soit ainsi nommé dans les anciennes provinces mauresques; mais il est appelé *pandero* dans tout le reste de l'Espagne.

(3) Voyez liv. I, ch. 5, § III; de cette histoire.

dans les monuments tirés des ruines de Ninive, et qu'on trouve aujourd'hui dans toute l'Asie.

Aucun autre tambour que le *thoph* n'est mentionné dans la Bible. L'usage des instruments bruyants à la guerre n'existait pas plus chez les Hébreux que chez les autres peuples de l'antiquité. Le seul instrument guerrier était la trompette, que les prêtres seuls avaient le privilége de jouer. Le rhythme du pas militaire ne paraît pas avoir été connu des anciens. La trompette hébraïque ne se faisait pas entendre pendant la marche de l'armée; son usage était borné aux signaux dans les campements et aux convocations des tribus.

Les instruments de percussion n'étaient pas seulement bruyants chez les Hébreux : la Bible nomme aussi les *tseltselim* (צֶלְצְלִים), *metsiloth* (מְצִלּוֹת) (1), *schalischim* (שָׁלִישִׁים) (2) et *menanaïm* (מְנַעַנְעִים), lesquelles sonnaient avec un timbre clair, sous la percussion. Le tseltselim était composé de deux plateaux métalliques dont la résonnance s'obtenait en les frappant l'un contre l'autre; c'est pourquoi on le trouve ordinairement désigné par le pluriel *metsiloth*. Cet instrument se distinguait en deux espèces, dont l'une, de dimension relativement grande, était la *cymbale*, et dont l'autre, beaucoup plus petite, était la *castagnette*. De celle-ci, la paire s'attachait au pouce et au troisième doigt par des anneaux de soie tressée ou de fil, comme le font encore les danseuses de l'Asie et de l'Égypte; car les cymbales et les castagnettes métalliques se trouvent encore dans tout l'Orient. La Vulgate traduit exactement צֶלְצְלִים par *cymbala*, au pluriel. Ce mot a pour racine le verbe צָלַל (*tsalal*), dont une des significations est *tinter* (*tinnire*). Les deux genres de cymbales et de castagnettes semblent être distingués, dans le psaume CL, verset 5, par ces expressions différentes : צִלְצְלֵי תְרוּעָה, *castagnettes harmonieuses*, et צִלְצְלֵי שָׁמַע, *cymbales claires et résonnantes.*

Le *schalischim* n'est nommé que dans le I[er] livre de Samuel, chapitre 18, verset 6. Saint Jérôme le traduit par *sistra* : il est vraisemblable que son interprétation est la meilleure; car l'usage si fréquent du sistre dans les cérémonies religieuses des Égyptiens a dû le faire

(1) 2 Samuel, VI, 5; Esdras, III, 10; Néhémie, XII, 27; Psaume CL, 5.
(2) I Samuel, XVIII, 6.

connaître aux Hébreux. La racine de ce mot est évidemment שָׁלשׁ (*schalosch*), *trois;* ce qui s'explique parce que le sistre avait trois barres transversales qui résonnaient sous l'action de la percussion. Cette racine a égaré Buxtorf, qui se persuada qu'il s'agissait d'un instrument à trois cordes, et qui, dans son lexique, explique le mot par *pandura, instrumentum musicum trium chordarum* (1). La même racine fait supposer à Saalchütz que le schalischim était le triangle métallique de la musique moderne (2).

Comme le précédent instrument, le *menanaïm,* מְנַעַנְעִים (3) n'est cité qu'une fois dans la Bible (4). Les opinions sont très-diverses sur la nature de cet instrument de musique : les talmudistes y voient le nom hébreu du *sistre,* parce que la racine est נוע, *secouer;* cependant les sistres dont les tiges transversales portaient des anneaux, qu'on secouait pour en tirer des sons, n'étaient qu'une espèce particulière. Les sistres à trois ou quatre barres transversales, qui résonnaient par la percussion, sont d'un usage plus général dans les représentations des monuments de l'Égypte.

Le rabbin Hannasa, cité par Kircher, a donné du *menanaïm* une description de fantaisie, d'après laquelle le hardi jésuite en a dessiné une figure (5), laquelle consiste en une sorte de crécelle fort compliquée, aussi peu analogue au caractère des antiquités asiatiques que les autres instruments imaginés par ce savant très-ingénieux, mais trop enclin au merveilleux et parfois au charlatanisme. Saalchütz croit que le *menanaïm* était une espèce de crotale, grelot ou sonnette (6), qu'il compare aux croissants à timbres et chapeaux chinois, dont l'usage s'est conservé dans quelques corps de musique militaire (7). La découverte faite dans les ruines de Ninive d'un chau-

(1) Pagnin dit aussi, au mot שָׁלִישִׁים, *instrumenta musica, tribus nervis seu chordis constantia,* Cf. *Thesaurus linguæ sanctæ, seu Lexicon hebraicum auctum et recognitum à J. Mercero.* Lugd. 1577, in-fol.

(2 Ouvrage cité, p. 345.

(3) Pfeiffer et Saalchütz écrivent *menaanim* et Kircher *minaynyhim.*

(4) II Samuel, VI, 5.

(5) *Loc. cit.*

(6) Ouvrage cité, p. 445.

(7) Pfeiffer, sur les mots *tseltselim, metsiloth, schalischim et menanaïm,* fait preuve d'une grande érudition qui ne brille ni par l'esprit de critique, ni par la connaissance vraie du sujet. Ainsi que dans toute sa dissertation, on y trouve un luxe accablant de citations, parmi lesquelles on chercherait en vain des conclusions précises. *Sunt verba et voces.*

dron rempli d'un grand nombre de ces grelots et sonnettes donne de la vraisemblance à cette opinion, laquelle est d'ailleurs conforme à la racine du nom de l'instrument.

Le résumé de ces recherches sur la nature et les formes des instruments de musique dont il est parlé dans la Bible présente pour résultats les faits suivants :

1° L'étude grammaticale seule des noms de ces instruments, par les racines hébraïques, ne peut conduire à la connaissance de la nature des choses, parce que la plupart des instruments dont les Hébreux ont fait usage étaient d'origine étrangère.

2° Toutefois la considération des racines n'est pas inutile, parce que les emprunts des Israélites, pour l'amélioration de leur musique, ont été faits à d'autres nations sémitiques, telles que les Phéniciens, Chaldéens, Assyriens, dont les langues ont de grandes analogies avec l'idiome hébraïque. En combinant les ressources de la philologie comparée avec les enseignements de l'histoire et de l'archéologie, on voit se dissiper insensiblement, au moins en partie, les obscurités qui environnent la musique des Juifs, particulièrement les instruments qui y jouent un rôle important.

3° Les anciens érudits se sont épuisés en vains efforts pour arriver à la connaissance réelle de la nature des instruments de musique en usage dans la Judée, parce qu'ils n'ont pas eu les révélations provenant de la découverte des antiquités de l'Égypte, de l'Assyrie et de la Chaldée. Bien que ces révélations ne touchent pas directement à l'état de la musique dans le temple de Jérusalem, elles sont d'un grand secours, parce qu'elles concernent des peuples de même race que les Hébreux, avec lesquels ceux-ci ont vécu pendant de longues périodes. Des représentations de kinnors, d'haçors, de nébels, de sabekas, de hhalil et autres instruments cités dans la Bible, qu'on trouverait accompagnées de leurs noms, seraient sans doute préférables aux inductions les plus ingénieuses de la philologie et de l'archéologie; mais rien de pareil n'a jamais existé, car les lois de Moïse, observées religieusement jusqu'aux derniers jours de l'existence politique des Juifs, ne permettaient pas plus de représenter des joueurs d'instruments que d'autres êtres animés.

En cet état de choses, il n'est pas sans intérêt pour l'histoire de la musique d'avoir constaté, par des recherches minutieuses, que le *kinnor* de la Bible était la harpe triangulaire à cordes obliques de

la Syrie ; que l'*haçor* en était une variété moins étendue; que le *nébel* ou *nable* était une harpe de sonorité plus intense, dont le plus grand développement du corps se trouvait à la partie supérieure de l'instrument; qu'on la pinçait par le bas, et qu'elle résonnait par le haut; que *minnim* n'était pas un instrument d'espèce particulière, mais le nom générique des instruments à cordes, comme *ougab* celui des instruments à vent; que rien ne prouve que *githith* ait été le nom d'un instrument quelconque; que la *sabeka* n'était pas un instrument des Hébreux, n'étant cité que dans le livre de Daniel comme existant à Babylone; que son origine est phénicienne, et qu'elle n'est autre que la *sambuque*, σαμβύκη des Grecs et *sambuca* des Latins; que la *kitharos* était la cithare assyrienne (κιθάρα des Grecs), et qu'elle était au nombre des instruments à cordes des Hébreux, ainsi que le prouvent des médailles des Machabées; que le *psanterin* était le véritable *psaltérion*, instrument à cordes horizontales frappées par des baguettes, et qu'il était destiné à l'accompagnement du chant, comme l'indique son nom.

On a vu aussi que le *schofar* était la trompette courbe ou *cornet à bouquin* des Hébreux, et que le *keren* n'en était qu'une variété ; que le *khatsotseroth* était la trompette droite des prêtres, dont Moïse avait donné le modèle, et que des médailles hébraïques en montrent la forme; qu'il y a des motifs pour croire que *hhalil* était une flûte simple, ou d'un seul tuyau droit; que *mahhol* en était une variété destinée aux fêtes, aux festins et à la danse; que *nekel* et *nechiloth* furent les noms de la double flûte; que *maschrokitha* désigne vraisemblablement une syrinx ou flûte de Pan; mais qu'il reste des incertitudes que rien ne peut dissiper concernant la nature et les formes de ces instruments; enfin, il a été démontré que la *soumponiah*, dont il est parlé dans le livre de Daniel, était une *cornemuse*.

Des recherches contenues dans ce chapitre il résulte aussi que les instruments de percussion des Hébreux étaient le tambour de basque (*thoph*), les cymbales et les castagnettes, qui en sont le plus petit modèle (*tseltselim* et *metsiloth*), le sistre (*schalischim*), et les *menanaïm*, vraisemblablement des grelots et sonnettes.

Là s'arrête ce qui a été établi avec une probabilité satisfaisante : aller au delà, et représenter par des figures les instruments mentionnés dans la Bible, serait sortir du domaine de l'investigation sé-

rieuse, pour entrer dans celui de l'hypothèse et de la fantaisie; on s'en est abstenu dans ce livre.

CHAPITRE TROISIÈME.

DE QUELQUES EXPRESSIONS DE LA BIBLE CONSIDÉRÉES COMME DES TERMES TECHNIQUES DE LA MUSIQUE DES HÉBREUX.

Il existe, parmi les inscriptions des psaumes et en plusieurs autres endroits de la Bible, des mots dont le sens est resté incertain, mais qui ont été considérés, par le plus grand nombre des commentateurs, comme des mots techniques relatifs à la musique des Hébreux. Rien de plus contradictoire que les opinions à l'égard de la signification de ces mots. On n'essayera pas ici de les concilier, encore moins de proposer de nouvelles conjectures; car, en l'absence de certains faits nécessaires comme points d'appui de l'opinion, la discussion ne peut avoir de base scientifique, et les interprétations, quelles qu'elles soient, ne peuvent aboutir qu'à des conclusions hypothétiques.

Cependant les recherches qui ont pour objet l'histoire de la musique des Hébreux seraient incomplètes et présenteraient une lacune regrettable, si les lecteurs n'étaient initiés à la connaissance de ces mots, et s'ils étaient laissés dans l'ignorance des significations très-diverses qui leur ont été attribuées. L'objet de ce chapitre est de les satisfaire à cet égard, et de leur présenter, dans un cadre restreint, le résumé des opinions répandues, sur ce même sujet, dans un grand nombre de volumes.

Le mot qui a particulièrement fixé l'attention des érudits est סֶלָה, *selah*, dont le retour est fréquent dans les psaumes. Plusieurs monographies ont été publiées de ce mot (1), ainsi qu'un grand

---

(1) Paschius (Jo.); *Dissertatio de* Selah, *philologice enucleato. Wittebergæ*, 1685, in-4°. — Brœstedt (Jo. Christ.), *Conjectanea philologica de hymnopæorum apud Hebræos signo, Sela dicto, quo initia carminum repetenda esse indicabant. Gottingue*, 1739, in-4°. — Mattheson (Joh.), *Das erläuterte Selah, nebst einigen andern nützlichen Anmerkungen*, etc. (Le Selah éclairci, suivi de quelques autres observations utiles, etc.). Hambourg, 1745, in-8°. — Cf. *Hugolini Thes. antiq. sacr.*, t. 32, p. 207-230.

nombre de dissertations dans des recueils et dans des ouvrages généraux concernant l'histoire de la musique. La version des LXX rend **selah** par **diapsalma,** et Hésychius donne à ce mot grec la signification de **mutation du chant et du rhythme primitifs** (1). Cependant Alberti, dans les notes de son édition d'Hésychius (2), repousse cette interprétation, parce que le mot **selah** se trouve quelquefois à la fin des psaumes, où il n'y a plus rien à changer. Quelques commentateurs ont cru que **mutation** dans la mélodie signifie une modulation, c'est-à-dire, le passage d'un ton dans un autre; mais Forkel, qui admet la possibilité du rhythme dans le chant, refuse aux Hébreux la possession d'une musique assez avancée pour qu'ils aient connu la modulation (3). On ne voit pas sur quoi s'établit son opinion à cet égard : il ne s'agit pas de la modulation régulière par la relation des tons, établie au moyen de l'harmonie, comme dans la musique moderne; mais du passage de la voix à des intonations étrangères au ton primitif de la mélodie, sorte de mutation ou de modulation dont les chants des Coptes et de Djézidis, rapportés dans les livres précédents, offrent des exemples, ainsi que beaucoup d'autres mélodies orientales. Nous ne faisons pas cette observation pour accorder à **selah** la signification donnée à διάψαλμα par Hésychius et Suidas, mais pour faire voir qu'il n'y a rien de fondé dans l'opinion de Forkel.

Herder a bien reconnu la vérité que nous venons d'établir, lorsqu'il a dit : « Les Orientaux aiment encore aujourd'hui une musique « monotone que les Européens trouvent triste, et qui, à de certains « passages des paroles, change tout à coup de mesure et de mode. « Le mot **selah** indiquait sans doute ces brusques changements (4). » La dernière phrase de ce passage est seule une hypothèse.

Deux versions grecques de l'Ancien Testament, postérieures de plusieurs siècles à celle des LXX et plus littérales, ont pour auteurs Aquila et Symmaque (5). Le premier traduit **selah** par l'adverbe ἀεὶ

---

(1) Διάψαλμα μουσικοῦ μέλους ἢ ῥυθμοῦ τροπῆς γενομένης. — Suidas interprète aussi διάψαλμα dans le sens de *changement dans la mélodie*, μέλους ἐναλλαγή. — Cf. *Thes. Græcæ linguæ ed. C. B. Hase* (*Parisiis, exc. Ambr. Firmin Didot*), vol. II, fol. 1404, voc. Διάψαλμα.

(2) *Hesychii Lexicon*, t. I, fol., 974.

(3) *Allgem. Geschichte der Musik*, t. I, p. 144.

(4) *Histoire de la poésie des Hébreux* (traduction de Mme la baronne A. de Carlowitz), Paris, Didier, 1846, p. 515; n. 1.

(5) Des fragments de ces versions ont été recueillis par Origène dans ses Hexaples, publiés par

(toujours); l'autre par Εἰς τὸν αἰῶνα (*dans l'éternité*, ou *dans tous les siècles*). Alberti (1), faisant un rapprochement de ces expressions avec la formule *euouae* des antiphonaires romains, laquelle est une contraction de sEcUlOrUm AmEn, en conclut que *selah* pouvait être une formule du même genre, c'est-à-dire, une récapitulation des cordes principales du chant du psaume. Rosenmüller remarque (2) que cette interprétation du sens de *selah* n'est pas admissible dans plusieurs passages où se trouve ce mot, particulièrement dans les psaumes XXXII, 4, 7; XLVIII, 8; LXXXI, 8; et dans Habacuc, chapitre III, versets 3, 9 et 13.

Un savant allemand (3) a vu dans *selah* une expression de jubilation équivalente à *hallelujah*. Pour un autre (4), ce mot a la même signification que le *da capo* italien, indiquant que le chant doit être repris au commencement. Le docteur juif David Kimchi veut que *selah* soit le signe de l'élévation de la voix (5), tandis que Mattheson y voit l'indication d'une ritournelle instrumentale (6). Pfeiffer partage cette dernière opinion (7); mais Rosenmüller préfère considérer ce mot comme le signe d'un arrêt dans le chant, pendant que les instruments continuaient de se faire entendre, en sorte que le *selah* aurait répondu au *tacet* qu'on trouve quelquefois dans certaines parties de la musique moderne (8). Gesenius partage cette opinion et la développe longuement, avec sa profonde érudition (9). Il résulte de ses recherches que le sens grammatical de סֶלָה est le *repos*, le *silence*. Il invoque à cet égard le témoignage de Grégoire de Nysse et de saint Jérôme (*in Epistolâ ad Marcellam*).

Montfaucon, sous ce titre : *Originis Hexaplorum quæ supersunt, hebr. græce et lat. notis illustr. studio et lab. B. de Montfaucon, Parisiis*, 1713, 2 vol. in-fol. — On trouve aussi ces fragments dans les *Opuscula ad interpretationem et crisin vet. Testam. pertinentia;* édition de E. F. K. Rosenmüller, Leipsick, 1796, in-8°.

(1) *Loc. cit.*

(2) *Psalmi annot. perpet. illustr.*, vol. I, p. LIX, ou LXVII, de la 2me édition.

(3) Augusti, *Pract. Einleitung in d. Psalmen*, p. 125.

(4) Eichhorn, *Allgem. Biblioth. der bibl. Litter.*, Th. 5, p. 545. Cette opinion avait été déjà produite par Brœstedt dans sa dissertation précédemment citée.

(5) *Sepher hacharochim* (Livre des Racines), édit. de MM. Biesenthal et Lebrecht; Berlin, 1838-1847, 2 vol. in-4°, voc. שרשים.

(6) Erlauterte *Selah*, p. 3.

(7) Ouvrage cité, p. XVI.

(8) Loc. cit. (pausa, *ut cantoribus silentibus, sola organa musica audirentur*).

(9) Cfr. *Thesaurus philol. crit. linguæ hebrææ et chaldææ vet. Testam.*, tom. II, fol. 955-957. voc. סֶלָה.

Une interprétation toute différente du mot *selah* a été donnée par La Borde (1), avec une assurance qui a pu dérider le front des savants. Le passage est curieux et mérite d'être rapporté. Le voici : « David inventa la manière de filer les sons; ce qu'on appelait *selah* « en hébreu est ce qu'on appelle en italien *smorzando*. La dévo- « tion des Juifs redoublait à l'approche du *selah*, et les chanteurs « unissaient leurs voix et s'accordaient le mieux qu'il leur était pos- « sible, afin de l'exécuter de façon à pénétrer les cœurs en charmant « les oreilles; ils renforçaient les sons, et les adoucissaient ensuite « par gradation. Cette tenue était suivie d'une pause. Le prophète « Habacuc, touché des merveilleux effets que produisait le *selah*, « voulut en orner ses ouvrages. On le trouve plusieurs fois nommé « dans son cantique ! »

Pour terminer, il faut aussi rapporter l'opinion singulière de Schindler citée par Wolff (2) et d'après laquelle *selah* n'aurait aucun sens, et n'aurait été en usage que pour compléter le nombre de syllabes d'un vers. Cette assertion ne repose sur rien. Saalchütz (3) a démontré que סֶלָה ne fait jamais partie d'un vers de la poésie hébraïque.

Tant d'efforts pour découvrir la signification vraie du mot *selah*; tant de suppositions hasardées à la légère; tant de travaux sérieux de philologues justement renommés, n'ont abouti, comme on le voit, qu'à l'incertitude. Un hébraïsant distingué, Abraham-Alexandre Wolff, qui s'est laborieusement occupé de recherches sur le même sujet, n'a pu retenir, en terminant, cet aveu significatif : « *Selah*, dit-il, est un signe de musique; mais lequel? Cela ne sera vraisemblablement jamais éclairci (4). » Jahn, autre savant orientaliste, s'écrie, dans son découragement, que ce mot est inintelligible (5). Un troisième érudit, J.-D. Michaelis (6), dit qu'il est plus que vraisemblable que *selah* est un mot factice formé de caractères appartenant à plusieurs autres mots; mais il n'a pas essayé d'en pénétrer le mystère, parce que ces lettres pouvaient être ou initiales, ou mé-

(1) *Essai sur la musique ancienne et moderne*, t. I, p. 206-207.
(2) Abrah.-Alex. Wolff, *Der Prophet Habakuk* (Darmstadt, 1822), p. 20.
(3) Ouvrage cité, § 119.
(4) סֶלָה ist Musikzeichen, was für eines es aber ist, wird wohl ewig nicht klar werden.
(5) *Bibl. Archæologie*, Th. I, B. I, p. 494.
(6) *Supplem. ad Lexicon hebr.*, P. V, p. 1762.

diales, ou enfin finales de ces mots, comme on voit des exemples de ces combinaisons chez les Arabes.

En présence de ces déclarations faites par des hommes dont la compétence ne peut être mise en doute ; en présence également de la multitude de contradictions qu'on a vues se produire sur le même sujet dans ce chapitre, il est du devoir de l'historien de la musique de ne pas hasarder de nouvelles conjectures qui, rencontrassent-elles la vérité, ne pourraient la démontrer ; et de plus il doit constater que toute entreprise de ce genre serait désormais infructueuse, comme l'ont été toutes celles qui ont été tentées jusqu'à ce jour.

D'autres mots énigmatiques se rencontrent dans les psaumes, ou leur servent d'inscriptions. Dans les psaumes 9, verset 17ᵉ, et 92, verset 4ᵉ, on trouve הִגָּיוֹן, *higgajon*. L'opinion de Pfeiffer (1) est que ce mot appartient à la poésie ; les Septante le traduisent en effet par ᾠδή (ode, cantique). Cependant De Wette (2) rend ce seul mot par la périphrase *chant accompagné de la harpe*. Dans divers passages des psaumes, la version grecque adopte le même sens ; ainsi elle rend חגיון סלה par ᾠδὴ διαψάλματος (*solo d'instrument*), et עלי חגיון בכנור, par μετ' ᾠδῆς ἐν κιθάρᾳ (*chant accompagné de la cithare*).

מִזְמוֹר, *mismor*, est expliqué en général dans le sens de *poëme destiné à la musique, pendant le service divin*. Saalchütz fait la remarque que le dernier membre de cette phrase n'est pas contenu dans la signification du mot hébreu (3).

A l'égard de נְגִינָה, *neginah*, Wolff entreprend de prouver que ce n'est pas le nom d'un instrument de musique (4), contrairement à l'opinion de la plupart des traducteurs et commentateurs (5). Saalchütz fait à ce sujet une longue discussion, de laquelle il y a peu de chose à conclure, si ce n'est qu'à l'expression de *chant* (Gesang) pro-

(1) Ouvrage cité, p. XVII.

(2) *Commentar über d. Psalmen in Beziehung auf seine Uebersetzung derselben* (2ᵉ édit. Heidelberg, 1823). Introduction, p. 52.

(3) Ouvrage cité, § 161.

(4) Ouvrage cité, p. 288.

(5) *Neginah* ou *negina* n'est pas en effet le nom d'un instrument, mais, comme il a été dit ailleurs (chap. II, § I de ce troisième livre), c'est le nom générique des instruments à cordes. Dans le psaume LXIX, 13, מִנְּגִינָה, *manegina*, a la même signification, les instruments en général étant exprimés par la préposition מ.

posée par Wolff, comme signification propre du mot, il voudrait substituer le mot de *mélodie*, comme ayant un sens musical plus déterminé.

Plusieurs autres mots, d'une signification musicale fort incertaine, se trouvent dans les inscriptions des psaumes; tels sont משכיל, *maskil*; שיר, *schir*, תחלה, *tehilah*, נבואה, *nebouah*, קינה, *kinah*, נחי, *nehi*, משלים, *maschlim*, et d'autres. Lowth a donné, de quelques-uns de ces mots, des explications (1) déclarées suffisantes par Pfeiffer (2), particulièrement avec les additions et annotations de Michaelis. D'autres savants n'ont pas partagé cette opinion, et ont reproché aux interprétations de Lowth et de Michaelis d'être vagues, indécises, et même de ne présenter pour quelques-uns de ces mots aucun sens applicable à l'exécution musicale des psaumes. Saalchütz pense que les travaux philologiques pour l'explication de ces termes ne peuvent conduire à aucun résultat satisfaisant (3) et qu'on doit renoncer à l'espoir d'en pénétrer le sens; opinion conforme à celle que j'ai exprimée ailleurs en plusieurs endroits. Il est juste pourtant de rappeler ici une idée émise par Forkel, laquelle pourrait peut-être donner la solution de ces énigmes, à savoir, que les inscriptions des psaumes ne seraient que les indications de certaines mélodies populaires des Hébreux, sur lesquelles les psaumes devaient être chantés. Les inscriptions n'auraient été placées à la tête des psaumes que pour rappeler les premiers mots des airs du peuple (4). A l'appui de cette hypothèse, il est bon de rappeler que, chez la plupart des nations, les chants religieux furent, dans l'origine, des mélodies connues, et que les psaumes, transportés dans toutes les contrées de l'Europe, après la réformation, ont été appliqués à des mélodies populaires de chaque pays.

Une des inscriptions les plus énigmatiques des psaumes est celle-ci; למנצח על הגתית : elle se trouve aux psaumes VIII, LXXXI et LXXXIV. La plupart des érudits avaient renoncé à donner l'explica-

(1) *De sacra Poesi Hebræorum prælectiones, cum notis J. Dav. Michaelis; ed. E. Fr. C. Rosenmüller* (Lipsiæ, 1815), p. 36. n.
(2) Ouvrage cité, p. XVII.
(3) Ouvrage cité, p. 358, § 163.
(4) *Allgem. Geschichte der Musik*, t. I, p. 146.

tion du premier mot de cette inscription (*menatseach*); mais M. Gustave-Maurice Redslob, de Querfurth, en a fait l'objet d'une monographie (1), dont les conclusions sont que l'inscription signifie : *Psaume qui doit être chanté dans le style mélodique, avec l'instrument du genre kinnor appelé gittith.* Les explications données par ce savant semblent justifier son interprétation.

CHAPITRE QUATRIÈME.

DE L'ORGANISATION DE LA MUSIQUE DANS LE TEMPLE DE JÉRUSALEM, ET DE L'USAGE DE CET ART DANS LA VIE CIVILE DES HÉBREUX.

Avant d'entreprendre des recherches sur la nature de la musique des Hébreux, il est nécessaire de tirer de la Bible tout ce qu'elle fournit de renseignements concernant l'usage de cet art dans le culte, ainsi que dans la vie civile de ce peuple singulier, qui, par une conséquence de sa religion monothéiste, vécut isolé au milieu des autres nations sémitiques et n'eut, à certaines époques, de relations avec elles que par les calamités de la guerre et de l'esclavage. Voyons donc ce que la Bible nous enseignera à l'égard de l'objet de ce chapitre.

La musique se montre pour la première fois avec éclat, chez les Israélites, dans la cérémonie solennelle de la translation de l'arche d'alliance au tabernacle élevé par les soins du roi David. Après que les prêtres et les lévites se furent purifiés et eurent pris l'arche sainte sur leurs épaules, David ordonna aux chefs des lévites de désigner quelques-uns de leurs frères pour remplir les fonctions de chantres pendant le transport, et pour jouer de toute espèce d'instruments de musique. Les premiers furent Héman, fils de Joal; Azaph, fils de Barachias; Ethan (appelé plus tard *Idithun*), fils de Ben; Oziel (appelé aussi *Jaaziel*), Semiramoth, Jahiel, Unni, Eliab, Bénaia, Maaséia, Mathithia, Eliphléia, Miknéia, Obed-Edom et Jéhiel, qui portaient

---

(1) *De præcepto musico* למנצח על הגתית, *in inscriptionibus psalmorum* VIII, LXXXI et LXXXIV *conspicuo, dissertatio.* Lipsiæ, 1831, in-8°.

l'arche sur leurs épaules, avec de longs bâtons. Les chantres Héman, Azaph et Ethan tiraient des sons aigus de leurs petites cymbales d'airain; mais Zacharie, Oziel, Semiramoth, Jéhiel, Unni, Eliab, Maaséia et Bénaia chantaient des cantiques *sacrés et mystérieux,* en jouant du nébel, et alternaient avec Mathithia, Eliphléia, Miknéia, Obed-Edom, Jéhiel et Asazia, qui faisaient entendre des chants de victoire et d'actions de grâce, aux sons de la cithare à huit cordes, sous la direction du chef des lévites, *Chénania.* A la tête du cortége, les prêtres Sibénias ou Sébanja, Josaphat, Néthanéel, Amazaï, Sacharia (Zacharie), Bénaïs et Eliézer sonnaient de la trompette, dans les intervalles des cantiques (1).

A la suite des prêtres et des lévites, venait David suivi des anciens d'Israël, des officiers de l'armée, et du peuple qui poussait des exclamations de joie. David, vêtu d'une robe de lin et les reins serrés par l'*éphod,* ou ceinture de même étoffe, jouait de la harpe syrienne ou trigone, et dansait (2). Le bas-relief de Ninive, qu'on a vu précédemment (3), fait comprendre quelle était la nature de la danse du roi psalmiste. Il est vrai cependant que la danse de David paraît avoir été plus animée, car Michol, sa femme, fille de Saül, lui reprocha de s'être découvert devant les servantes de ses sujets, et de s'être montré nu, comme un bouffon (4).

Lorsque l'arche fut établie au milieu du tabernacle qui lui avait été préparé, David régla le service journalier des prêtres et des lévites chargés de chanter les louanges du Seigneur, et de lui rendre de continuelles actions de grâces. Azaph fut le premier chantre, Zacharie le second, et sept autres furent placés sous la direction de celui-ci. Jéhiel eut la charge de jouer des instruments à cordes, tandis qu'Azaph faisait retentir les cymbales d'airain. Bénaïa et Jaaziel, qui étaient prêtres, devaient sonner *continuellement* de la trompette devant l'arche. Il n'est pas vraisemblable que cette incessante sonnerie de trompettes doive être admise à la lettre, car il n'y a pas de force humaine qui n'y eût succombé; sans aucun doute, les sons des instruments de Bénaïa et de Jaaziel se faisaient seule-

(1) Paralip., I, XV.
(2) *Ibid.*, I, XV, 17-24, 27.
(3) Liv. II, chap. II, de cette *Histoire de la musique.*
(4) II Rois, VII, 20.

ment entendre à des intervalles plus ou moins rapprochés. Le texte des Paralipomènes (1), livres de la Bible dont la rédaction est attribuée à Esdras, docteur de la loi, au temps de la captivité de Babylone, renferme les paroles du cantique qui était chanté devant l'arche par les lévites : c'est le psaume 104 de la Vulgate, ou 105 de la Bible hébraïque. Ce texte diffère un peu de celui du psautier; mais le sens de chaque verset est identiquement le même (2).

Le service divin de la religion judaïque paraît avoir consisté tout entier dans ces chants et dans l'organisation de la musique qui vient d'être décrite, jusqu'à la fin du règne de David; mais les solennités religieuses eurent beaucoup plus d'éclat après que Salomon eut fait construire le temple de Jérusalem avec une magnificence sans égale. Les chantres établis par David, pour le service perpétuel devant l'arche, avaient des enfants instruits dans l'art du chant et dans le jeu des instruments. Les fils d'Azaph étaient Zachar, Joseph, Nathénia et Azarela; ceux d'Ethan ou Idithun étaient Idithun, Godolias, Soré, Jésaïas, Hasabias et Mathathias. Leur père, dit le texte sacré (3), les dirigeait et prophétisait sur la harpe, ayant la conduite des chantres, lorsqu'ils faisaient retentir les louanges du Seigneur. Quant à Héman, qui était prophète et musicien du roi (4), ses fils étaient Boukkejia, Mathania, Oziel, Sebouel, Jérémoth, Hanania, Hanani, Eliatha, Gadatthi, Romanthi, Ézer, Jasbékosa, Mallothi, Hothir et Mahazioth. Tous ces fils d'Azaph, d'Idithun et de Héman furent désignés par David pour être distribués dans divers emplois, pour chanter et pour jouer des instruments sous la conduite de leur père respectif, dans la maison du Seigneur, après que Salomon aurait fait construire le temple de Jérusalem, pour lequel David amassa d'immenses matériaux précieux pendant son long règne.

Il est à remarquer que les hommes de la tribu de Lévi étaient destinés à exercer une des fonctions sacerdotales, lorsqu'ils avaient atteint leur trente et unième année : cet âge fut ensuite réduit à

---

(1) Ce mot signifie *choses omises*, parce que les *Paralipomènes* sont, dans la Bible, le complément des livres des Rois. Les deux premiers livres seulement des Paralipomènes ont été admis comme authentiques par le Concile de Trente; les troisième et quatrième livres ne sont pas canoniques.

(2) Paralip., livre I, ch. XVI, 5-7.

(3) *Ibid.*, l. I, ch. XXV, 2, 3.

(4) *Ibid.*, l. I, ch. XXV, 4.

vingt ans par David. Cette tribu n'eut pas, comme les autres, un territoire à part : on la distribua dans quarante-huit villes, comprises dans toute l'étendue de la Judée. De ces villes, les plus importantes étaient Cadès, Sichem, Gabaa, Hébron et Hémoth. Lorsque David fit faire le recensement de toute la population juive, vers la fin de son règne, il se trouva trente-huit mille lévites parvenus à l'âge de vingt ans et plus. On en choisit vingt-quatre mille pour servir à tour de rôle, soit dans les sacrifices, soit à la garde des portes et à la défense du temple, soit, enfin, comme chantres et comme joueurs d'instruments. Ceux-ci étaient au nombre de quatre mille : ils jouaient d'une égale quantité d'instruments, qui avaient été fabriqués par l'ordre de David (1). Parmi ces instruments n'étaient pas comprises les trompettes et les cymbales, qui servaient spécialement pour les convocations, les signaux et les annonces. Azaph, Héman et Idithun dirigeaient les quatre mille chanteurs et joueurs d'instruments, lesquels devaient servir dans un ordre déterminé par le sort. Deux cent quatre-vingt-huit musiciens, plus habiles que les autres, furent choisis dans ce grand nombre, pour être répartis dans les chœurs et y remplir les fonctions de ceux qui, dans les chœurs et les orchestres des temps modernes, sont appelés *chefs d'attaque* ou *de pupitre*. Tous ces chanteurs et instrumentistes étaient divisés en vingt-quatre séries, dont le service était de sept jours, d'un *sabbat* à l'autre, en sorte que le tour de chacune de ces séries ne revenait qu'après vingt-quatre semaines, à moins de quelque circonstance solennelle qui vînt les faire réunir. Tous les chanteurs et joueurs d'instruments formaient trois chœurs qui eurent pour chefs, dans l'origine, Azaph, Héman et Idithun. Le premier maître de chapelle était *Chénania*.

La division de quatre mille lévites destinés à chanter et à jouer des instruments, pour le service hebdomadaire du temple, par le nombre 24, donne cent soixante-cinq musiciens pour chaque semaine. Ce nombre était divisé en trois chœurs, chacun de cinquante-cinq personnes, lesquels furent dirigés d'abord par Azaph, Héman et Idithun, et par un de leurs fils, lesquels remplissaient les fonctions de sous-chefs. Telle fut l'organisation du service musical

(1) Paralip., l. I, c. XXIII, 5.

dans le tabernacle de Jérusalem, avant que Salomon, fils de David, lui eût succédé, et fût monté sur le trône de la Judée.

Dans l'énumération de la famille de Héman, on lit : *Dieu donna à Héman quatorze fils et trois filles* (1). Ce passage, mal interprété par quelques philologues (2), leur a fait croire que les voix de femmes étaient employées dans les chœurs du temple : mais c'est une erreur; car, ainsi que l'a remarqué Saalchütz (3), cette phrase n'est qu'une parenthèse, après la récapitulation de tous les fils d'Asaph, d'Idithun et de Héman, destinés aux fonctions de sous-chefs des trois chœurs. Il est néanmoins certain que si les femmes ne chantaient pas avec les lévites dans le temple, leurs voix étaient employées dans d'autres réunions de chanteurs et d'instrumentistes. David paraît avoir eu à son service particulier des voix masculines et féminines, avec des joueurs d'instruments; car, lorsqu'il engagea le vieux Berzellaï, de Galaad, à le suivre à Jérusalem, pour y vivre dans son palais, cet homme lui répondit : « J'ai quatre-vingts ans... « puis-je trouver quelque plaisir à boire et manger, ou à entendre « les voix des musiciens et des chanteuses (4)? » On lit aussi dans l'Ecclésiaste : « J'ai amassé une grande quantité d'or et d'argent, et « je me suis emparé des richesses des rois et des provinces; j'ai eu « des musiciens et des chanteuses (5). »

Salomon Van Til cite l'autorité du Talmud (6) pour prouver que les enfants étaient aussi admis à chanter dans le temple; mais qu'ils devaient être placés en dehors de l'enceinte réservée aux lévites, et qu'ils ne pouvaient jouer des instruments. Aucun passage de la Bible ne mentionne ce fait; il ne paraît pas douteux que le passage du Talmud (7) doit se rapporter à des temps très-postérieurs à l'érection du temple.

Cet immense et somptueux édifice ayant été achevé, Salomon fit convoquer toutes les tribus de son royaume, afin qu'elles assistassent

---

(1) Paralip., l. I, c. XXV, 5.

(2) Joh. Jac. Schütz, *De cantricibus templi*, dans le *Thesaurus* d'Ugolini, t. 32, p. 656. — Pfeiffer, *Ueber die Musik der alten Hebræer*, p. VIII. — Forkel, *Allgem. Geschichte der Musik*, t. I, pp. 117, 118.

(3) *Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern*, p. 25, n° 34.

(4) Rois, l. II, ch. XIX, 35.

(5) Ch. II, 8.

(6) *Digt-zang en Speelkonst*, p. 351.

(7) Traité d'Erarhiw, c. 2.

à sa consécration. Tous les anciens d'Israël étant réunis, les prêtres, enfants de Lévi, prirent l'arche (1) et la portèrent dans le temple, avec tous les vases saints qui avaient servi dans le tabernacle (2). « Le roi Salomon et tout le peuple d'Israël, et généralement tous « ceux qui s'étaient assemblés, marchaient devant l'arche, et ils im- « molaient des moutons et des bœufs sans nombre, tant était grande « la multitude des victimes (3).

« Les prêtres portèrent l'arche de l'alliance du Seigneur au lieu « qui lui avait été destiné, c'est-à-dire dans le saint des saints, sous « les ailes des chérubins. Il n'y avait dans l'arche que les deux « tables qui y furent mises par Moïse à Horeb, lorsque le Seigneur « donna sa loi aux enfants d'Israël, à leur sortie d'Égypte (4).

« Et les lévites qui étaient chantres, c'est-à-dire ceux qui étaient « sous Azaph, sous Héman et sous Idithun, avec leurs enfants et « leurs parents, revêtus de lin, faisaient retentir leurs cymbales, leurs « nébels et leurs kinnors, et étaient à l'orient de l'autel avec cent « vingt prêtres qui sonnaient de la trompette (5).

« Tous chantaient donc en même temps, avec des trompettes, des « voix, des cymbales et diverses sortes d'instruments. Ils faisaient « retentir leurs voix bien haut, et ce bruit s'entendait de fort loin, et « tandis qu'ils louaient Dieu et qu'ils disaient : *Rendez gloire au Sei-* « *gneur, parce qu'il est bon, et parce que sa miséricorde est éternelle*, le « temple fut rempli d'une nuée (6). »

A ce récit, l'écrivain sacré ajoute (7) que ce jour-là tous les serviteurs du temple, et conséquemment les quatre mille lévites chanteurs et instrumentistes prirent part à la cérémonie, sans égard pour le partage qui en avait été fait, afin qu'ils se succédassent par séries dans le service hebdomadaire du temple.

Un passage de l'historien Josèphe, concernant les antiquités judaïques, a été interprété dans un sens qu'il n'a pas, et qui va d'ailleurs jusqu'à l'exagération la plus ridicule. Suivant Forkel (8), Josèphe

(1) Paralip., l. II, c. V, 4.
(2) *Ibid.*, 5.
(3) *Ibid.*, 6.
(4) *Ibid.*, 7, 10.
(5) *Ibid.*, 12.
(6) *Ibid.*, 13.
(7) *Ibid.*, 11.
(8) *Allgem. Geschichte der Musik*, t. I, p. 121.

aurait fait entendre qu'il y avait, pour la cérémonie de la consécration du temple, *mille* pontifes en habits sacerdotaux, *dix mille* sacrificateurs avec des étoles de lin et des ceintures de pourpre, *deux cent mille* lévites chanteurs, qui avaient aussi des étoles de lin, *quarante mille joueurs de harpe*, *quarante mille joueurs de sistre*, et *deux cent mille prêtres avec des trompettes ;* en sorte qu'il y aurait eu ce jour-là dans le temple *quatre cent quatre-vingt mille musiciens exécutants réunis!* Il ajoute cette remarque : « Quiconque, en lisant ce passage, « peut encore trouver Josèphe digne de foi, est en vérité trop cré- « dule (1). » Forkel fait dire à l'historien de la Judée ce qui n'est pas dans le texte. S'il avait remarqué qu'il n'y a jamais eu mille pontifes dans le temple, mais un seul, c'est-à-dire, le grand prêtre, il aurait compris qu'il ne s'agit, dans l'énumération de l'écrivain juif, que d'objets destinés à être mis en magasin, pour les besoins futurs, et non de choses qui devaient servir à la consécration du temple, dont il n'est pas question en cet endroit; car Josèphe ne parle, dans le troisième chapitre du huitième livre des *Antiquités judaïques,* que de la construction de cet édifice, et des objets que Salomon fit confectionner pour les cérémonies religieuses qui y seraient célébrées dans la suite des temps. Voici tout le passage :

« Salomon fit faire aussi, pour les sacrifices, mille habits pon- « tificaux avec leurs tuniques qui allaient jusqu'aux talons, accom- « pagnés de leurs *éphods* avec des pierres précieuses; mais, quant à « la couronne sur laquelle Moïse avait écrit le nom de Dieu (Jeho- « vah), elle est toujours demeurée unique, et on la voit encore au- « jourd'hui. Il fit faire des étoles de lin pour les sacrificateurs avec « dix mille ceintures de pourpre; deux cent mille autres étoles de « lin pour les lévites qui chantaient les hymnes; deux cent mille « trompettes, ainsi que Moïse l'avait ordonné, et quarante mille « instruments de musique, tels que des harpes et des cithares, faites « avec un métal composé d'or et d'argent (electron) (2). »

---

(1) Wer den Josephus bey einer solchen Nachricht noch glaubwürdig finden kann, muss in der That nicht wenig leichtglaubig seyn.

(2) Στολὰς δὲ ἱερατικὰς τοῖς ἀρχιερεῦσι, σὺν ποδήρεσιν ἐπωμίσι καὶ λίθοις χιλίας. Ἡ δὲ στεφάνη, εἰς ἣν Μωϋσῆς τὸν Θεὸν ἔγραψε, μία ἦν, καὶ διέμεινεν ἄχρι τῆσδε τῆς ἡμέρας· τὰς δὲ ἱερατικὰς στολὰς ἐκ βύσσου κατεσκεύασε, καὶ ζώνας εἰς ἕκαστον πορφύρας μυρίας, καὶ σαλπίγγων, κατὰ Μωϋσέως ἐντολὴν, μυριάδας εἴκουσι, καὶ στολῶν τοῖς ὑμνῳδοῖς τῶν λευϊτῶν ἐκ βύσσου μυριάδας εἴκοσι· καὶ τὰ ὄργανα τὰ μουσικὰ καὶ πρὸς τὴν ὑμνῳδίαν ἐξηυρημένα, ἃ καλεῖται νάβλαι καὶ κινύραι, ἐξ ἠλέκτρου κατεσκεύασε τετρακισμυρίας.

Le même historien dit qu'après la consécration du temple, la fête des tabernacles fut célébrée pendant quatorze jours avec de grandes réjouissances, et un festin général, où la chair des innombrables victimes immolées à cette occasion fut servie à tout le peuple; puis les hommes, femmes et enfants, venus de toutes les parties de la Judée, retournèrent dans leurs foyers, chantant continuellement des cantiques à la louange de Dieu, et arrivèrent chez eux sans avoir remarqué la longueur du chemin (1).

En diverses circonstances d'intérêt public, à la guerre même, les lévites étaient quelquefois réunis en chœur, pour encourager le peuple et les soldats. On en voit un exemple remarquable dans la guerre que Josaphat fit aux Moabites et aux Ammonites. Arrivés près de l'ennemi, les lévites marchaient en avant de l'armée, formant un chœur général, et chantant le psaume : *Louez le Seigneur, parce que sa miséricorde est éternelle.* Aussitôt que les Israélites eurent entendu ce cantique, ils attaquèrent les enfants de Moab et d'Ammon, et Dieu leur donna la victoire (2). Dans une autre occasion, après le retour de la captivité de Babylone, et lorsque les murs de Jérusalem eurent été rétablis, Néhémie, voulant rendre grâces à Dieu de cet heureux événement, divisa les lévites en deux chœurs, dont chacun devait faire le tour de ces murs, l'un par la droite, l'autre par la gauche. A la tête du premier chœur marchait un descendant d'Azaph, nommé Zacharie, fils de Jonathan, lequel était fils de Semaya, fils de Mathanias, qui était fils de Michaïa, fils de Zacharie, fils d'Azaph, et après lui venaient ses frères Séméia, Azariel, Malalaï, Galalaï, Mani, Nathaniel, Judas et Hanani, avec des instruments de musique. Esdras, docteur de la loi, marchait devant eux. Le second chœur, précédé de Néhémie lui-même, avait pour chef Jezraia. Ce chœur était composé des chantres Marséia, Séméia, Eléazar, Uzzi, Johanan, Malchia, Elam et Ezer. Lorsque ces deux chœurs se furent rencontrés en face du temple, ils réunirent leurs voix et leurs instruments, pour chanter la gloire du Très-Haut.

Dans le même temps, et après l'érection du second temple, il ne se trouva plus que cent vingt-huit lévites chanteurs, suivant Esdras (3),

(1) Liv. VIII, c. II.
(2) *Paralip.*, l. II, c. XX, 21, 22.
(3) Liv, I, c. II, 41.

ou cent quarante-huit, suivant Néhémie (1). Il suffit de ce fait pour comprendre à quel point le service divin était déchu de sa splendeur. Il ne se releva pas dans la suite, car les temps de prospérité étaient passés sans retour pour les Hébreux. La culture de la musique dégénéra dans toute la Judée par les mêmes causes; car c'était par les enfants de Lévi, disséminés autrefois dans tout le pays, que l'éducation musicale du peuple avait été florissante sous les règnes de David et de Salomon. Le rapide récit qu'on a lu, dans le premier chapitre de ce troisième livre, des calamités qui accablèrent les descendants de la famille de Jacob, pendant plus de sept cents ans, ne peut laisser de doute à l'égard de l'impossibilité où ils se sont trouvés de relever l'art de sa décadence, dans ces siècles d'infortune. Si la musique fut encore une source de jouissances pour les riches et les puissants, ce fut surtout par les esclaves qu'ils les goûtèrent.

Une longue habitation à Babylone, et le spectacle des dépravations orientales qu'ils avaient sous les yeux dans cette ville opulente, avaient altéré par degrés les mœurs des Hébreux. Ce fut là que beaucoup d'entre eux perdirent l'habitude du chant, du jeu des instruments et des danses modestes de leur patrie. Ainsi que le dit le prophète, leurs instruments, dépouillés de leurs cordes, étaient suspendus aux branches des saules sur les rives de l'Euphrate. Dans le dénombrement que fait Esdras (2) des enfants d'Israël qui retournèrent de Babylone dans leur patrie (536 ans avant J.-C.), il compte sept mille trois cent trente-sept serviteurs et servantes (esclaves), dont deux cents hommes et femmes étaient chanteurs et jouaient des instruments.

L'usage de la musique dans les plaisirs mondains était général chez les Hébreux d'une condition aisée. Son emploi dans les repas est démontré par des passages de la Bible rapportés précédemment

(1) Cap. VII, 45. Il faut remarquer cette différence. La Bible hébraïque et la version grecque des Septante ne reconnaissent qu'un seul livre comme l'œuvre d'Esdras; ce livre est suivi de celui de Néhémie. La Vulgate, au contraire, donne le livre de Néhémie comme le second livre d'Esdras. La tradition qui attribue ce livre à Néhémie paraît fondée, en ce que ce personnage, qui gouverna la Judée après le retour de Babylone, y parle de ce qu'il fit à la première personne, et en ce que la récapitulation qu'il fait de la population juive, après son retour dans la Judée, offre des différences considérables avec la récapitulation faite par Esdras. Toutefois les catholiques doivent se conformer à ce qui a été réglé par le Concile de Trente pour les livres de la Bible.

(2) Liv. I, c. II, 65.

et par ces paroles d'Isaïe (1) : « La harpe et la cithare, les tambours « et les flûtes, se trouvent avec le vin dans leurs festins... C'est pour « cela que mon peuple sera emmené captif. » Ce prophète dit ailleurs : « Ils ne boivent plus du vin en chantant des airs (2). » Sirach, cité par Gesenius et par Saalchütz, s'exprime ainsi sur le même sujet : « De même qu'un rubis brille dans l'or, de même le « chant orne un festin; et de même qu'une émeraude luit dans l'or « poli, de même les chansons sont agréables près d'une coupe de « vin. » Enfin, le même auteur dit encore : « Le nom de Josias est « comme le miel dans la bouche, et comme la musique avec le bon « vin. »

C'était par la musique que se faisaient les réjouissances publiques et que le peuple manifestait sa joie, car Isaïe, parlant des malheurs dont la colère de Dieu menace le monde, s'écrie (3) : « On ne témoi- « gnera plus d'allégresse, ni par le bruit des tambours, ni par les « cris de réjouissance, ni par les sons de la cithare. »

Chez tous les peuples, la danse est inséparable de la musique; car il n'y a pas de danse sans rhythme, et le rhythme est un des éléments nécessaires de la musique, aussi bien que la variété des sons. Les monuments de l'Égypte et de l'Assyrie démontrent que, dès l'antiquité la plus reculée, la danse ne se réglait pas seulement par le jeu des instruments, et que le chant s'y réunissait. On voit un exemple remarquable de l'union du jeu des instruments, du chant et de la danse, dans le bas-relief de Koyoundjek. Quelques passages de la Bible prouvent que l'usage de cette union existait chez les Israélites dès les premiers temps de leur histoire; d'où l'on peut conclure la nécessité de l'accord du rhythme de la poésie avec les rhythmes de la musique et de la danse. Ce sujet important sera traité tout à l'heure, dans un autre chapitre.

Que la musique ait été recherchée pour les plaisirs des sens chez les Hébreux comme elle l'était, comme elle l'est encore chez les autres peuples de l'Asie, cela n'est pas douteux; et ce n'était pas seulement pour les plaisirs de la table qu'on y avait recours, car les courtisanes en faisaient un de leurs moyens de séduction les plus

(1) Isaïe, c. V, 12.
(2) C. XXIV, 9.
(3) C. XXIV, 8.

puissants. Nous rappellerons encore à ce sujet les éloquentes paroles du prophète Isaïe : « Prends les kinnors et parcours la ville, cour-« tisane oubliée ; joue bien de tes instruments, et répète souvent tes « chants, afin qu'on se souvienne de toi (1). » Mais la musique avait une autre destination bien plus élevée dans l'opinion des hommes d'élite de la nation ; car c'était à elle que les prophètes et les poëtes avaient recours pour s'inspirer et porter leur esprit à l'exaltation. En cela, les Hébreux se montraient supérieurs à leurs oppresseurs les Égyptiens, les Assyriens, et les autres nations sémitiques, comme ils l'étaient en religion, par la foi dans un seul Dieu, créateur de toutes choses. Seuls, entre tous ces peuples, ils avaient senti la puissance de l'*idéal*, sans lequel l'art véritable n'existe pas. L'historien de la musique, Forkel, méconnaissant cette vérité et cédant aux préjugés de son temps et de son pays contre les Juifs, a montré peu d'intelligence sur ce sujet, dans ses conjectures sur ce que pouvait être la musique de leurs ancêtres, dont il ne reste rien d'authentique, et dans sa conclusion qu'elle devait être inférieure à celle des autres peuples de l'antiquité (2). On a peine à se persuader qu'un homme dont l'instruction avait à la fois tant d'étendue et de solidité, et qui d'ailleurs était bon musicien, n'ait pas reconnu la haute faculté d'inspiration qui brille de tant d'éclat dans toute la poésie de la Bible, dans les cantiques de Moïse et de Débora, dans les psaumes, dans Job, dans le Cantique des cantiques, ainsi que dans les sublimes prophéties d'Isaïe et de Jérémie. Or la Bible nous apprend que cette précieuse faculté n'entrait en exercice qu'après avoir été exaltée par les accents de la musique, dont la puissance est précisément constatée par ses résultats.

La musique était une partie essentielle des cérémonies funèbres des Israélites : plusieurs passages de la Bible en fournissent la preuve. Dans son style énergique, Jérémie, pleurant sur les malheurs de Sion, s'écrie : « Voici ce que dit l'Éternel : Composez des « chants de douleur ; faites venir les pleureuses ; appelez les chan-« teuses ; qu'elles se hâtent de pleurer sur nous avec des cris lamen-« tables, et que des ruisseaux de larmes coulent de nos pau-« pières (3). » La flûte était l'instrument indispensable dans ces

(1) Isaïe, ch. XXIV, 16.
(2) *Allgem. Geschichte der Musik*, t. I, p. 147 et suiv.
(3) Ch. IX, 17, 18.

lugubres circonstances. On lit dans l'Évangile de saint Matthieu (1) : « Lorsque Jésus fut arrivé en la maison du chef de la synagogue, « voyant les joueurs de flûte et une troupe de gens qui faisaient « grand bruit, il leur dit : Retirez-vous, car cette fille n'est pas « morte. » Le Talmud prescrit, comme une règle invariable, *que le plus pauvre d'Israël n'ait pas moins de deux flûtes et une pleureuse pour la mort de sa femme* (2).

La musique guerrière des Hébreux n'était composée que de trompettes, suivant les prescriptions de Moïse (3). Cet instrument sacré ne pouvait être joué que par les prêtres, soit dans le temple, soit à la guerre. Il en était fait usage aussi dans certaines circonstances où le peuple se livrait à la joie, car Dieu dit au législateur des Israélites : « Dans vos jours de réjouissances, dans vos fêtes solennelles, aux pre- « miers jours des mois.... vous sonnerez aussi des trompettes. » Ces fêtes et ces réjouissances avaient souvent un caractère religieux.

Les chants de victoire remontaient à une haute antiquité chez les Hébreux. Le sublime cantique de Moïse, après le passage de la mer Rouge, et celui de la prophétesse Déborah, après la victoire remportée par Barach contre Jabin, roi de Chanaan (1,392 ans avant J.-C.), sont les plus beaux de ce genre : ils ont été conservés dans la Bible. Les psaumes 46, 65 et 144, sont aussi des chants de victoire et de glorification. Tous ces chants, qu'on exécutait en chœur, étaient toujours accompagnés par le jeu des instruments.

Les Hébreux n'ont pas eu de spectacles dramatiques accompagnés de musique, quoique le contraire ait été soutenu (4). Le *Cantique des cantiques*, considéré comme un drame musical par quelques philologues, n'a aucune des conditions nécessaires pour la représentation. D'une part, les situations ne se succèdent pas dans un ordre chronologique ; elles présenteraient à la scène une suite de contre-sens; en second lieu, il serait impossible d'y établir les vraisemblances indispensables, soit pour le lieu de la scène, soit pour les entrées et sorties des personnages. Que le *Cantique des cantiques* ait été récité en chant, avec un mélange de musique instrumentale, cela est admissible;

---

(1) Ch. IX, 23, 24.
(2) In *Chettuboth*, c. 4, § 6. Cfr. Spencer, *De legibus Hebræorum*, t. II, p. 1136.
(3) Les Nombres, c. X, 10.
(4) Le P. Menestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, pp. 23-35,

mais qu'il ait été divisé en actes, en scènes, et enrichi des accessoires de la représentation, rien n'en fait comprendre la possibilité. Le *Cantique des cantiques* présente de la poésie dialoguée sur un sujet énigmatique (1); on y trouve la matière de récitatifs, d'airs, de chœurs et de danses; mais on n'a pu lui supposer la forme de l'action dramatique, qu'en multipliant les hypothèses. L'historien Josèphe, déjà plusieurs fois cité, parlant d'un théâtre et d'un amphithéâtre qu'Hérode avait fait construire à Jérusalem, au temps d'Auguste, ainsi que d'histrions, musiciens et joueurs d'instruments, qui y vinrent de toutes parts pour les représentations, dit ces paroles remarquables : *Ces deux édifices étaient magnifiques, mais contraires à nos mœurs* (2). Cette phrase est décisive dans la question, car il s'agit ici des derniers temps de l'existence politique des Israélites. Au surplus, aucun indice de spectacle d'aucun genre n'apparaît chez les nations sémitiques, antérieurement aux dominations grecque et romaine.

CHAPITRE CINQUIÈME.

DE LA MESURE ET DU RHYTHME DANS L'UNION DE LA POÉSIE HÉBRAÏQUE AVEC LA MUSIQUE ET LA DANSE.

Si la poésie, dans le sens absolu du mot, est l'expression la plus élevée des sentiments et des idées, les Hébreux furent, entre les nations de l'Asie occidentale, dans l'antiquité, le peuple le plus heureusement doué du génie de cette expression sublime. Le sentiment profondément religieux de leur monothéisme fut, sans aucun doute, la cause première de leur évidente supériorité à l'égard des autres familles de la même race, en ce qui concerne le talent poétique ; car,

(1) M. Renan y voit de l'analogie avec le *Jeu de Robin et de Marion* (dans l'étude qui précède sa traduction du *Cantique des Cantiques*, p. 88); parce que la donnée fondamentale est la même; mais le développement de l'action scénique du petit drame d'Adam de la Hale est aussi simple et clair que celui du poëme de la Bible est rempli de difficultés, ou, pour mieux dire, d'impossibilités.

(2) Περίοπτα μὲν ἄμφω τῇ πολυτελείᾳ, τοῦ δὲ κατὰ τοὺς Ἰουδαίους ἔθους ἀλλότρια, lib. XV, c. XI.

alors que l'espèce humaine subissait encore, sur toute la surface de la terre habitée, la dégradation de l'idolâtrie, les Hébreux seuls s'étaient élevés à la grande idée d'un seul Dieu, principe éternel du juste, du vrai et du beau.

Bien que les Brahmanes de l'Inde et les prêtres de l'Égypte aient eu la notion de l'Intelligence suprême, de l'Être universel, harmonie et accord de toutes choses, il ne faut pas confondre cette doctrine panthéiste avec la religion de Moïse et du peuple dont il fut le législateur. Jéhovah n'est pas l'être en repos, conçu par les prêtres de Brahma et par ceux d'Isis et d'Osiris ; c'est l'Être immanent, le Verbe actif qui n'a pas seulement créé le monde, mais qui le gouverne et le dirige vers sa fin. D'ailleurs, dans l'Inde, en Égypte, et plus tard dans la Grèce, les initiés étaient seuls admis à connaître l'intelligence suprême résumant en elle toute chose, tandis que le Jéhovah des Hébreux n'était pas caché au peuple comme un mystère : il était connu de tous, aimé, servi, craint par tous. Jéhovah veille à la conservation, à la prospérité de son peuple, et se communique à lui par les inspirations des prophètes. Toujours tout-puissant, il donne la victoire à ce peuple sur ses ennemis, lorsqu'il le trouve fidèle à sa loi, ou, s'il est mécontent de lui, le livre à la merci de ces mêmes ennemis. L'Éternel ne serait pas son nom s'il avait un commencement, une enfance, comme les dieux du paganisme oriental et grec ; il ne serait pas tout-puissant si, comme eux, il pouvait être vaincu quelquefois par le génie du mal. Il ne faillit pas comme eux par des faiblesses communes aux créatures ; enfin, il est le principe éternel de toute grandeur, de toute justice, de toute bonté, de toute beauté. Or, c'est en chantant ce principe que le génie de la pensée hébraïque s'est élevé à des élans sublimes qu'on ne trouve pas dans les œuvres des autres peuples de l'antiquité.

Ce n'est pas à dire que ce peuple n'ait subi, à diverses époques, l'influence des erreurs qui régnaient sur le monde, ni qu'un certain nombre de ses tribus n'aient sacrifié aux idoles pendant qu'elles erraient dans le désert, et plus tard, sous la domination de quelques mauvais rois ; mais la partie la plus intelligente de la nation, les hommes d'élite, les prophètes, poëtes, artistes et serviteurs du temple de Jérusalem, ainsi que le royaume de Juda tout entier, conservèrent, avec leur foi, le sentiment poétique qui brille de tant d'éclat dans les livres de Moïse, dans celui de Job, dans le cantique de Dé-

borah, dans les psaumes, dans les inspirations d'Isaïe, et dans les énergiques lamentations de Jérémie.

Si l'idéal est le principe de la poésie biblique, il n'en est pas de même à l'égard de la forme, car celle-ci repose particulièrement sur l'image. L'idée première du poëte est pure; mais il éprouve le besoin d'en rendre l'énoncé sensible; de là l'incessant emploi de la comparaison entre l'objet de la pensée ou du sentiment et les choses réelles, visibles et tangibles. L'idéal sémitique se confond à chaque instant avec la sensation. Pour l'ancien habitant de la Judée, comme pour l'Arabe de l'époque actuelle, l'idée de la beauté est infinie aussi bien que pour le philosophe européen, car c'est l'idée qui embrasse la notion du beau, de quelque nature qu'il soit; mais à l'Israélite comme à l'Arabe il faut une comparaison pour la rendre saisissable, et, par la forme de l'expression, l'idée générale devient concrète et limitée. Le retour fréquent et obligé de l'image, dans la poésie biblique, lui enlève le charme de la variété; mais elle y puise un caractère d'originalité qui ne peut être méconnu, et qui est rendu plus sensible encore par le parallélisme, c'est-à-dire, la répétition de l'idée sous une autre forme de phrase, qui se reproduit à chaque instant dans les parties poétiques de la Bible.

La réalité d'une versification dans certains morceaux poétiques de la Bible, de son mécanisme et de sa métrique, a fait naître des opinions très-diverses. Des autorités considérables se sont prononcées en sa faveur; mais d'autres autorités d'un grand poids l'ont contestée. Un savant critique a même été jusqu'à dire que tous les livres de l'Écriture sainte sont simplement historiques, et ne peuvent, à aucun titre, être considérés comme écrits en vers (1).

---

(1) Libri omnes sacri historici, et quotquot non sunt, neque ab ullo censentur esse carmina conscripti. Cf. Louis Cappel, *Critica sacra*, p. 665 (Amstel., 1650), et les *Animadversiones ad novam Davidis lyram* (*ibid.*, 1643) du même auteur.

Le livre, objet des remarques de ce dernier ouvrage, est celui de Gomarus, publié sous ce titre : *Davidis lyra seu nova hebrææ scripturæ ars poetica* (Lugd. Batav., 1637). Gomarus y établit que les poëmes hébreux de la Bible sont composés en vers, dont les mètres sont ceux de la versification grecque. Il en donne pour exemple le psaume III, qu'il divise et scande d'après ce système. Bellermann a, plus tard, adopté le système de Gomarus dans son livre intitulé : *Versuch über die Metrik der Hebräer* (Berlin, 1813). Plusieurs autres savants ont partagé la même opinion, particulièrement Fr. Hare, *Psalmorum liber in versiculos metrice divisus et ope metrices multis in locis integritate restitutas*, Londini, 1786. — E. J. Greve, *Ultima capita libri Jobi, nempe cap.* 38, 39, 40, 41 et 42 *pars, ad græcam versionem recensita, notisque instructa, accedit tractatus de metris hebraicis præsertim Jobacis*, Deventer,

Sans essayer la restitution des poëmes de la Bible, et sans entrer dans leur analyse, Philon (1), Josèphe (2), Eusèbe (3), saint Jérôme, dans la préface du livre de Job et en plusieurs autres endroits de ses ouvrages, saint Augustin (4) et saint Isidore, sont d'un avis unanime sur l'existence d'une métrique dans la poésie des Hébreux. Le savant évêque de Séville est le plus explicite de ces auteurs au sujet d'une poésie mesurée chez les Israélites, car il ne fait aucun doute que cet art ait précédé les autres. Il considère Moïse comme ayant précédé dès longtemps Phérécyde et Homère dans ce même art par son cantique du Deutéronome; d'où il conclut que les Hébreux ont eu avant les autres nations la connaissance de la versification. Enfin, il ne doute pas que le livre de Job, contemporain de ceux de Moïse, n'ait été composé en vers hexamètres, formés de dactyles et de spondées (5).

A l'égard des hébraïsants modernes, ils se partagent en trois classes, à savoir ceux qui, comme on vient de le voir, nient la réalité d'une versification régulière et métrique chez les Hébreux; ceux qui, sans l'affirmer, croient cependant à l'usage chez ce peuple d'une poésie cadencée, et enfin ceux qui n'élèvent pas de doute sur l'existence d'une versification régulière dans les sublimes morceaux que renferme la Bible. Ceux-ci se partagent entre deux opinions opposées concernant la possibilité d'en retrouver les mètres : les uns nient cette possibilité; d'autres non-seulement l'affirment, mais prétendent la démontrer par des exemples.

Parmi les écrivains qui ne croient pas qu'on puisse parvenir à la connaissance certaine de l'usage du nombre dans la poésie hébraïque, ni en comprendre l'harmonie, le savant Lowth se présente en première ligne. « On ne peut douter, dit-il, que les langues grecque

---

1788. — C. G. Anton, *Salomonis carmen melicum, quod cantica canticorum dicitur, ad metrum priscum et modos musicos revocavit, recensuit, etc.*, Vitebergæ et Lipsiæ, 1800. — J. L. Saalchütz, *Von der Form der hebräischen Poesie nebst einer Abhandlung über die Musik der Hebräer*, Kœnigsberg, 1826.

(1) *De Vita Mosis*, p. 606, id. Francof.

(2) *Ant. Jud.*, l. II, c. 7.

(3) *Præpar. evang.*, l. XI, c. 3.

(4) *Epist.* 131, *ad Manerium.*

(5) Omnibus quoque prius est. Hoc primum Moses in cantico Deuteronomii, longe ante Pherecydem et Homerum cecinisse probatur. Unde et apparet antiquius fuisse apud Hebræos studium carminum, quam apud gentiles. Si quidem et Jobus, Mosi temporibus adæquatus, hexametro verso, dactylo spondæoque decurrit (Origin., l. I, c. 18).

« et latine aient perdu beaucoup de leur ancien agrément : la pro-
« nonciation en est différente chez les divers peuples, mais partout
« elle est barbare, et telle qu'elle aurait été insupportable à une
« oreille attique ou romaine. Cependant ces langues conservent en-
« core aujourd'hui leur rhythme, leurs mesures, leurs pieds. Le
« sort de la langue hébraïque a été bien plus déplorable. Dépouillée
« de ses voyelles, elle est restée muette et sans voix pendant plus de
« vingt siècles : aussi est-il presque impossible de déterminer d'une
« manière précise le nombre de syllabes dont chacun des mots est
« composé, et encore plus de s'assurer de leur durée ou quantité. Or,
« dans toute langue, la versification étant de toute nécessité dépen-
« dante du nombre et de la durée des syllabes, et la nature des
« choses démontrant que nous avons perdu la connaissance de ces
« deux points essentiels, relativement aux mots hébreux, sans qu'il
« nous reste aucun moyen de les retrouver, concluons que pré-
« tendre rétablir la versification véritable et primitive de cette nation,
« c'est vouloir élever un édifice entièrement dépourvu de fonde-
« ment (1). »

Quel que soit le mérite du livre d'où ce passage est tiré, on ne peut admettre rigoureusement toutes les assertions de son savant auteur. Et d'abord, il n'est pas exact de dire que la langue hébraïque a été privée du son de ses voyelles pendant une longue suite de siècles. Comme toutes les langues sémitiques qui remontent à une haute antiquité, l'hébreu n'eut pas, dans son écriture primitive, de signes pour toutes les voyelles; mais cela n'empêchait pas que ces voyelles n'existassent en réalité et qu'elles ne se prononçassent.
« Qui pourrait, dit Herder, tracer des lettres dépourvues du souffle
« qui les anime? C'est de ce souffle que tout dépend, et l'on peut dire

(1) Græca proculdubio et latina multum jam pristinæ ac patriæ dulcedinis amiserunt, et, prout nunc efferuntur, sonum edunt, apud diversos populos diversum, sed ubique barbarum, quemque olim atticæ et romanæ aures nullo modo ferre potuissent. Sed in his manet utcunque rhythmus, sui utrisque numeri, sui pedes constant : hebræi vero sermonis longe deterior est conditio, qui suis vocalibus destitutus per annos supra bis mille mutus omnino et, ut ita dicam, elinguis jacuit. Itaque ne numerus quidem syllabarum, quibus singulæ ejus voces constant, plerumque certo definiri potest; ac multo minus earum tempora, sive, ut vocant, quantitas, unquam investigari. Cum vero in omni lingua metrorum ratio omnis ab his duobus necessario pendet, syllabarum dico et numero et quantitate, quorum in hebræa cognitionem intercidisse, nec revocari posse, ipsa rei natura clare indicat; profecto qui metricam hebræam veram illam et genuinam instaurare conatur, is ædificium exstruit, cui fundamentum in quo nitatur plane deest (*De sacra poesi Hebræorum prælectiones, etc.*, *ed. Rosenmüller. Lipsiæ*, 1815, p. 34 *et seq.*).

« même que son indication offre, en général, moins de difficultés « que celle des diverses inflexions des organes (1). » Cependant il fut un temps, soit après la captivité des Juifs à Babylone, comme cela paraît vraisemblable, soit plus tard et après d'autres infortunes de la Judée, où la tradition de la prononciation commençant à s'affaiblir, par le mélange du chaldéen, auquel le peuple s'était habitué pendant sa captivité, il devint nécessaire de la fixer : ce fut alors qu'on imagina les points voyelles. Cette innovation toutefois ne changea rien au caractère de la langue et ne fit que rendre sensible dans l'écriture ce qui l'avait été de tout temps dans la prononciation. C'est ce que Richard Simon a fort bien remarqué (2). Qu'on fasse donc remonter l'invention des points voyelles au temps d'Esdras et au retour des Hébreux dans la Palestine, ou qu'on la fasse descendre aux Massorètes, et qu'on rapproche ceux-ci de l'âge moderne autant qu'on voudra, il n'en sera pas moins certain qu'elle n'a pas changé les caractères de la langue et que, par cette notation du son des voyelles, il est possible d'apprécier la mesure des syllabes. Au surplus, Grève a fait à ce sujet une observation dont la justesse est saisissante lorsqu'il a dit que la poésie hébraïque, variée de formes et de genre, et tantôt composée de vers lyriques dont la mesure est inégale, tantôt affectant un rhythme uniforme, a une parenté évidente avec la versification arabe et syriaque, et qu'en la considérant avec attention, on reconnaît entre elles des canaux dérivés d'un même fleuve. Or, dit-il, puisqu'on trouve dans ces vers (arabes et syriaques) les mètres ïambique, trochaïque et anapestique, il en doit être de même dans la poésie des Hébreux (3).

La poésie hébraïque, comme toute poésie de l'antiquité et du moyen âge, fut chantée, et l'on sait qu'il n'y a pas de chant sans mesure et sans rhythme, pas de rhythme sans les combinaisons cadencées des temps longs et brefs, par lesquels les syllabes des mots sont accen-

---

(1) *Histoire de la poésie des Hébreux*, trad. par Mme de Carlovitz, 1re partie, 1er dial., p. 27.

(2) *Histoire critique du Vieux Testament*, l. I, ch. XXVII, p. 48.

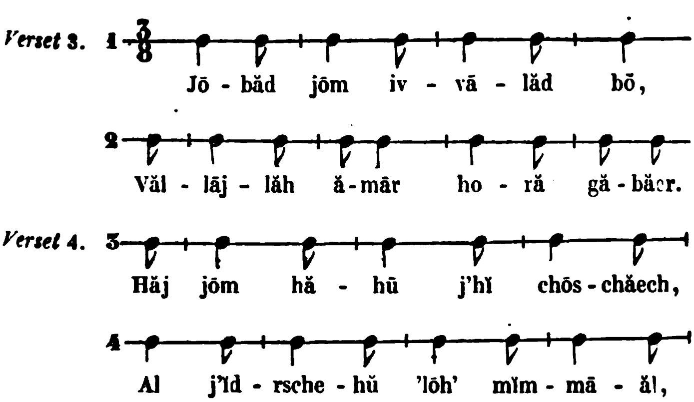
(3) Carmina hebraïca cum generis et formæ variæ sint, alia lirycorum more inæqualibus versibus composita, alia ad eandem mensuram continuata, in utrisque, ea numerorum cum arabicis et syriacis cognatio apparet, ut, re attente considerata, facile eodem flumine deductos rivos agnoscas. Quæ illic (in carmin. arab. et syr.) constituimus genera iambicum, trochaïcum, anapæsticum, eadem etiam in hebraicis deprehenduntur. (*Tract. de metris hebr.*, cap. V, p. 163.)

tuées. On sait aussi que toute cadence repose sur l'égalité ou l'inégalité des temps, et qu'elle a pour éléments nécessaires, dans la poésie comme dans la musique, ces mêmes temps égaux ou inégaux diversement combinés; car, si les temps sont égaux, ils seront formés de deux syllabes longues, ou d'une longue suivie de deux brèves, ou de deux brèves précédant une longue; s'ils sont inégaux, ils seront composés d'une longue suivie d'une brève, ou d'une brève précédant une longue. Quiconque admet l'existence de la versification dans les morceaux poétiques de la Bible doit donc avouer qu'elle ne peut avoir eu d'autres conditions que celles qui viennent d'être énoncées; car toute mesure réside dans les deux principes de l'égalité et de l'inégalité des temps. Il ne paraît donc pas plus difficile de combiner, à l'aide de ces éléments, les syllabes de la langue hébraïque que celles des autres langues orientales dont l'origine et le mécanisme sont analogues ou identiques.

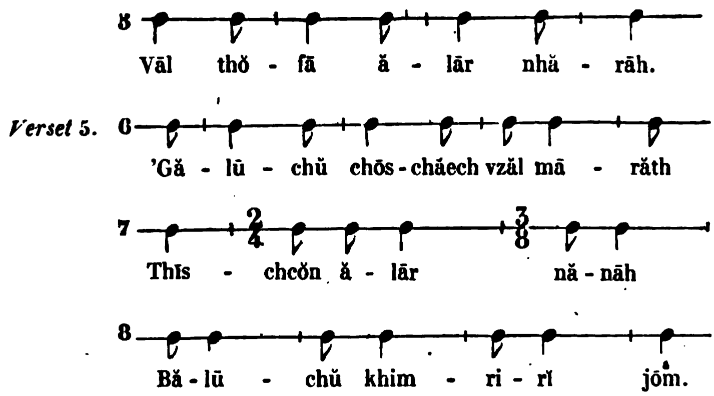
Les philologues les moins favorables aux travaux des érudits qui ont essayé de reconstruire la versification des poëmes contenus dans la Bible, avouent qu'il y a de certains signes auxquels on peut reconnaître la disposition des vers par groupes, et conséquemment rétablir leurs divisions primitives. La poésie hébraïque a une conformation particulière, laquelle consiste en ce que la phrase entière se divise en un certain nombre de parties à peu près égales, dont chacune forme un vers entier. De même que les poëmes se partagent en périodes dont l'étendue est à peu de chose près semblable, chaque période est ordinairement formée de deux membres, ou d'un plus grand nombre, dans lesquels le poëte s'arrête à une idée et la reproduit de diverses manières, ou bien présente des idées différentes sous la même forme d'expression. Ces reproductions d'idées et de formes sont ce qu'on appelle le *parallélisme* de la poésie biblique. Attaqué par certains critiques, comme une cause de fatigue et d'ennui, et défendu par d'autres, comme une source de beautés, le parallélisme, quelque opinion qu'on en ait, est le caractère essentiel de cette poésie, riche d'images et de mouvements passionnés. Il a fourni un moyen fort utile pour la reconstruction des vers de certaines pièces de la Bible.

D'autres signes encore servent à reconnaître la mesure dans certains morceaux poétiques du livre sacré. L'un de ces signes consiste dans l'ordre alphabétique des lettres par lesquelles commencent les

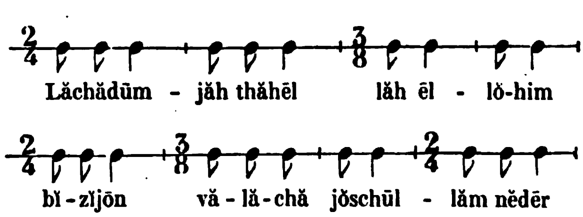
vers de ces morceaux, où des idées sans liaison se pressent et se succèdent avec rapidité. Le livre de Job, les psaumes 24, 33, 36, 111, 112, 119, 144, le chapitre 31 du livre des Proverbes, depuis le verset 10 jusqu'à la fin, et les lamentations de Jérémie, à l'exception du dernier chapitre, sont ainsi construits. La division étant évidente par ces signes, quelques savants, doués d'autant de patience que de sagacité, ont entrepris par des travaux dont l'appréciation n'est pas de notre compétence et n'appartient pas d'ailleurs à l'objet de ce livre, de reconstruire la métrique de la poésie de la Bible. Parmi eux s'est particulièrement distingué Bellermann (1), qui a fait faire de notables progrès à la connaissance de cette poésie. Ainsi il a rhythmé tout le psaume 112 d'après la disposition alphabétique des versets (2). Par la même indication, il a vu que le psaume 119 (3) est disposé en deux octaves dont les signes sont *aleph*, première lettre de l'alphabet hébreu, et la deuxième le *thau*, dernière lettre de cet alphabet. Bellermann a également rhythmé ce psaume (4). Enfin, il a établi que le morceau sublime dans lequel Job maudit le jour de sa naissance (chapitre III) a pour expression passionnée les mètres alternativement ïambique et trochaïque (5). Si l'on applique ces mètres au temps musical, on trouve qu'ils ont dû être chantés dans la mesure ternaire ou à trois temps, et dans la forme suivante :



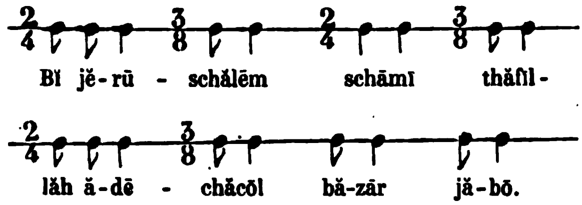
(1) *Versuch über die Metrik der Habräer*, Berlin, 1813.
(2) *Ibid.*, p. 116.
(3) *Cœli enarrant gloriam Dei.*
(4) Ouvrage cité, pp. 155-157.
(5) *Ibid.*, p. 173.



D'après les résultats des travaux de Bellermann et de Grève, la versification hébraïque n'a pas toujours, au point de vue de la musique, la forme symétrique qu'on vient de voir. Ces savants pensent que, semblable à la versification grecque, elle combine, dans son mécanisme, les divers pieds de sa métrique. L'agencement de mesures différentes est un obstacle à l'unité de la mesure musicale et à la régularité du rhythme; car la symétrie dans l'arrangement des temps est la loi fondamentale du rhythme de la musique. A défaut de la forme symétrique dans l'ordre des temps, la signification rhythmique de la mélodie disparaît; ce qui reste n'est plus que désordre, et, en réalité, la musique n'existe plus. On voit un exemple remarquable de ce désordre dans le psaume 65 (1), rhythmé en ïambique tétramètre par Grève (2). Ce mètre est tel que, s'il avait fallu que la musique s'y conformât, elle aurait dû changer de mesure à chaque instant, comme on le voit ici :



(1) Te decet hymnus Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem.
(2) *Tract. de Metr. Hebr.*, p. 190.



Ici est la question capitale, en ce qui concerne la versification hébraïque. Le désordre dont on vient de voir un exemple est, au point de vue du rhythme musical, une véritable monstruosité. Serait-il possible que, chez les Israélites, épris d'un goût si passionné pour la musique, cet art eût été soumis à ce rude esclavage par la quantité prosodique, et eût pu être dénaturé par elle? A ne considérer d'abord cette question que sous le rapport historique, la réponse serait négative; car ce n'était pas le poëte hébreu qui dominait le musicien, mais c'était le musicien qui inspirait le poëte et lui imposait son rhythme. L'existence d'une musique instrumentale, non réunie aux voix, est constatée par un grand nombre de passages de la Bible. De plus, on voit avec évidence en maint endroit que les prophètes, véritables poëtes de l'Orient dans l'antiquité, comme furent les bardes chez les nations celtiques et les scaldes chez les Scandinaves, n'étaient en possession du génie de prédiction qu'après avoir été préparés à l'exaltation par le prélude d'un joueur d'instrument. C'est ainsi qu'Élisée, sollicité par les rois d'Israël, d'Édom et de Juda, dont les armées périssaient par la soif dans le désert, de leur découvrir des sources, leur dit : *Maintenant faites venir un joueur de kinnor; et, tandis que cet homme faisait résonner l'instrument, la main du Seigneur fut sur Élisée* (1). L'usage de ces préludes, dans lesquels les mêmes passages, souvent répétés, font naître une sorte d'ivresse, est encore répandu en Asie, en Égypte, et chez les populations arabes de l'Afrique. Les Maures l'avaient introduit en Espagne, où il s'est conservé.

La difficulté posée précédemment peut être résolue par le seul fait de l'action exercée sur le poëte hébreu par le musicien qui l'inspirait. Le rhythme adopté par celui-ci, par cela même qu'il faisait

(1) Nunc autem adducite mihi psaltem. Cumque caneret psaltes, facta est super eum manus Domini. IV Reg., III, 15.

une impression profonde sur l'improvisateur, devait, semble-t-il, déterminer le mètre de la poésie, et soumettre à la symétrie de ses formes les irrégularités produites par le mètre de la versification. La nature même de la langue hébraïque se prêtait d'ailleurs au retour fréquent d'un rhythme régulier, déterminé par la musique, au moyen de la faculté de contraction et de dilatation des syllabes dans la poésie, ainsi que par l'emploi de mots étrangers. On sait que les poëtes grecs, ayant l'avantage de manier une langue riche et flexible, usaient souvent des ressources variées que leur offraient les divers dialectes de cette langue ; les poëtes hébreux, non favorisés par la variété des flexions, suppléaient à ce qui leur manquait à cet égard par de fréquentes licences de contraction et de dilatation des mots, à l'aide de syllabes qu'ils y intercalaient ou qu'ils en retranchaient, et par de nombreux emprunts qu'ils faisaient aux dialectes samaritain ou phénicien, chaldéen et syriaque, lorsqu'ils éprouvaient le besoin de mots plus courts ou plus longs que ceux de leur propre langue (1). Il n'est pas dans l'objet de ce livre d'entrer à ce sujet dans des développements pour lesquels nous n'aurions pas les lumières nécessaires. Ce sujet a été d'ailleurs traité dans les écrits de quelques savants, où se trouvent tous les renseignements nécessaires (2).

Si les Hébreux ont eu un système de rhythme musical indépendant de la poésie, ce qui n'est pas douteux, et si ce rhythme a soumis à sa régularité les variétés du mètre de la versification, les combinaisons de mesures de la musique hébraïque ont dû être renfermées, comme celles de toute musique, dans les deux catégories des mesures simples à temps binaires ou ternaires, et des mesures binaires à divisions binaires ou ternaires, et ternaires à divisions ternaires ou binaires; car les mélodies orientales les plus anciennes offrent des exemples de ces diverses combinaisons. Toute mesure musicale suppose en effet l'égalité et l'inégalité des sons dans leur durée, et conséquemment les com-

---

(1) Le célèbre rabbin Abarbanel, cité par Lowth, dit à ce sujet : « Vous voyez dans ce « cantique (celui de Moïse, Exode, XV) qu'à cause de la mesure, les mots se contractent « quelquefois, et qu'ailleurs ils s'allongent par l'addition de quelques lettres, pour atteindre à « une mesure exacte. Par le même motif, on retranche quelquefois une ou deux lettres. Or, « il ne faut pas croire que le premier des prophètes se soit trompé sur la manière d'écrire les « mots; il n'a fait en cela que ce que les lois de la versification et de la mélodie exigeaient. »

(2) Cfr. *Guglielmi Gesenii Thesaurus philologicus criticus linguæ hebrææ et chaldææ Veteris Testamenti;* Lipsiæ, 1829-1842, 3 tom. in-4°, passim ; — Saalchütz, ouvrage cité ; § 16, p. 36 et suiv., n° 44.

binaisons symétriques de ces deux éléments. Or, ce qui se suppose, en raison de la nature même des choses, approche de la démonstration.

Le problème du mètre véritable de la poésie biblique n'a pas cessé d'occuper les hébraïsants, depuis la fin du dernier siècle jusqu'à l'époque actuelle, et la divergence des opinions n'a pas encore cessé. Herder, convaincu de l'impossibilité d'assimiler l'esprit de la poésie biblique à celui de la poésie grecque et latine, n'admet pas que les Hébreux aient fait usage des combinaisons de la quantité dans leur versification (1). M. Renan exprime une opinion analogue dans ce passage : « Le rhythme de la poésie hébraïque consistant « uniquement dans la coupe symétrique des membres de la « phrase, il m'a toujours semblé que la vraie manière de tra- « duire les œuvres poétiques des Hébreux était de conserver ce « parallélisme, que nos procédés de versification, fondés sur la « rime, la quantité, le compte rigoureux des syllabes, défigurent « entièrement (2). » Ces opinions, exprimées d'une manière générale, ne fournissent pas d'éléments assez précis sur le mécanisme du rhythme de la poésie hébraïque, question si importante pour l'histoire de la musique religieuse des Israélites, car toute cette poésie était chantée. Deux philologues allemands ont jeté, dans ces derniers temps, une lumière nouvelle sur la question, au point de vue de l'unité du rhythme de la poésie biblique et des mélodies sur lesquelles elle était chantée.

Le premier en date de ces deux savants est M. Auguste Hahn, qui, dans une dissertation sur le gnostique Bardesane d'Édesse, premier hymnologue de la Syrie, au deuxième siècle de l'ère chrétienne (3), établit que le mètre de la poésie syriaque, ainsi que de la poésie hébraïque, consistait non dans la quantité, mais dans l'accent (4). Plus loin, il dit que, dans les vers de quatre syllabes, l'accentuation est toujours sur la première et la troisième syllabes, comme on le voit

---

(1) *Histoire de la poésie des Hébreux*, traduite par Mme de Carlowitz; 2e partie, chap. 1er, pp. 264 et suiv.

(2) *Le livre de Job*, traduit de l'hébreu; préface, p. XI.

(3) *Bardesanes gnosticus Syrorum primus hymnologus. Commentatio historico-theologica. Lipsiæ*, 1819.

(4)... Syllabarum enim numero poësis syriaca uti et hebraïca versum metitur, neque quantitatis, sed accentus rationem habet. *Ibid.*, p. 34.

par une hymne des Jacobites syriens, dont la disposition est celle-ci :

´ — ´ —
´ — ´ —
´ — ´ —
´ — ´ —
´ — ´ —

M. Hahn ajoute que les vers de cinq syllabes ont l'accent sur la première et sur la pénultième ; qu'on ne connaît que quelques fragments de vers de six, desquels on ne peut rien conclure ; que les strophes en vers de sept ont habituellement l'accent sur la quatrième syllabe et sur la sixième, mais qu'il y a plusieurs hymnes de saint Ephrem où l'on trouve l'accent sur la troisième et sur la sixième syllabes (1). Il fait la remarque que le plus grand nombre des hymnes syriaques des premiers siècles de l'ère chrétienne sont en vers de cinq syllabes, et il en donne pour exemple un hymne de saint Ephrem (2), à la louange du patriarche Noé, dont chaque strophe est composée de douze vers de cette mesure, et dont tous les vers ont l'accent sur la première et sur la cinquième syllabes, ainsi qu'on le voit dans ces deux premiers vers de la première strophe :

O mos he hwó Nuch
Dáseób phuchómol.

La symétrie d'accent et l'égalité de nombre des syllabes étant, comme le dit M. Hahn, les éléments constitutifs de la versification hébraïque aussi bien que de la syriaque, toutes les conditions nécessaires s'y trouvent pour la régularité du rhythme de la mélodie; car le rhythme musical n'a pas d'autre loi que l'égalité de nombre dans la mesure du temps, dans la phrase, dans la période, et la symétrie dans leur retour.

Parvenu à d'autres résultats, après de longs travaux, M. Léopold Haupt, de Gœrlitz, a établi récemment (3) que le mètre de la poésie

---

(1) Dans le 3me volume de ce livre il sera traité du chant des églises de la Syrie ainsi que de l'Arménie, de l'Éthiopie, des Grecs d'Orient, et de quelques autres sectes.

(2) Ephraemi Syri Opera, ed. Assemani, t. III, p. 128.

(3) *Sechs alttestamentliche Psalmen, mit ihrèn aus den Accenten entzifferten Singweisen und einer sinn und wortgetreuen rhythmischen Uebersetzung*, etc., Leipsick, 1854.

hébraïque consiste dans l'accent, mais il n'admet pas l'égalité du nombre des syllabes dans les vers. Il formule sa théorie de cette manière :

1° Tous les livres de l'Ancien Testament sont écrits en style métrique et appartiennent par leur forme au domaine de la poésie. Quelques fragments seulement sont en simple prose.

2° Le mètre ne consiste ni dans une quantité déterminée (de longues et de brèves), ni dans une consonnance fixe incessamment reproduite (rime), *ni*, enfin, *dans un nombre égal de syllabes, mais dans une durée égale de pieds des vers*, dans des lignes régulières de vers formées par un nombre égal de pieds, et dans des strophes construites aussi régulièrement d'un nombre égal de vers.

3° Ce mètre est celui de toute la poésie lyrique (de la Bible), particulièrement dans les psaumes et cantiques. Dans les poésies épiques (récitation rhapsodique), la durée égale des pieds et la construction régulière des strophes sont usitées, mais la longueur des vers n'est pas toujours égale.

4° Le mètre est indiqué par les accents. L'intonation de la voix a pour signes d'autres accents appelés *toniques*. Les syllabes qui ne portent pas d'accents toniques ont l'accent métrique, toujours sous-entendu.

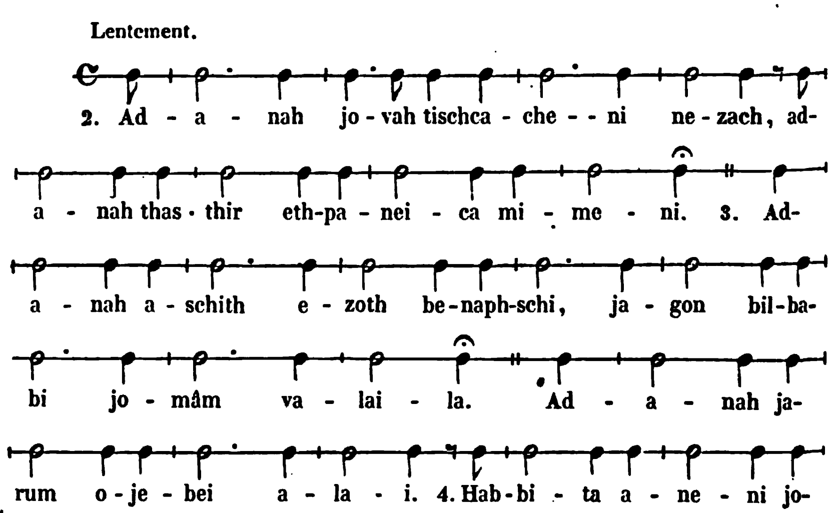
5° Les accents toniques sont ceux qui marquent les formes de la mélodie : ils sont la véritable notation des chants (1).

Le paragraphe deuxième de ces propositions, dont le caractère est absolu, offre une contradiction qui doit être signalée ici. Le mètre, dit M. Haupt, ne consiste ni dans une quantité déterminée de longues et de brèves, ni dans un nombre égal de syllabes, mais dans une durée égale de pieds des vers; puis, dans le quatrième paragraphe, il déclare que le mètre est indiqué par l'accent. Or, comment se pourrait-il qu'en l'absence de la quantité il y eût des pieds de vers, des dactyles, spondées, ïambes, trochées; et s'il n'y a pas cela, que sont les pieds de la poésie hébraïque? Ils ne peuvent avoir de rapport avec les pieds de la poésie française, toujours composés de deux syllabes, car, suivant M. Haupt, le mètre ne consiste pas dans le nombre de syllabes. Cependant il affirme que le mètre est déterminé par l'ac-

(1) *Sechs alttestamenliche Psalmen*, etc., Introduction (*Einleitung*), p. 6.

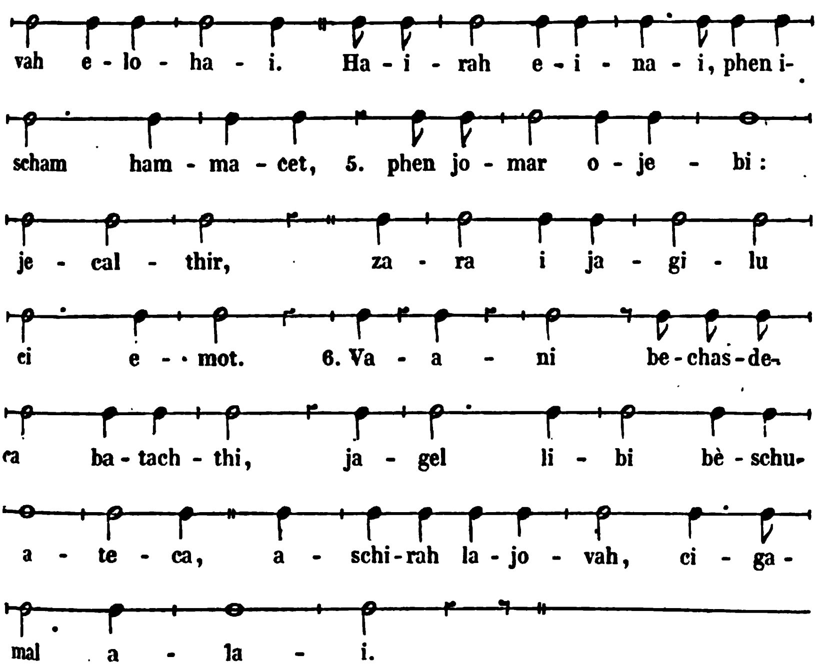
cent. Comment déterminé ? Est-ce par le nombre de ces accents dans le vers ? Ou bien serait-ce par la place qu'ils occupent ? Le savant allemand ne le dit pas; mais sa pensée se laisse découvrir dans la traduction, en notation moderne, qu'il a faite du chant des psaumes 13, 14, 24, 96, 98 et 125. Il y donne des durées plus ou moins grandes et toutes mesurées aux accents métriques ; en sorte qu'il y a de ces accents dont la durée est de quatre temps, de trois, de deux et même d'un temps et demi ; de même que les syllabes non accentuées sont tantôt d'un temps, tantôt d'un demi-temps, et que les repos sont représentés par des silences de deux temps, d'un temps et d'un demi-temps. Il résulte donc du système de M. Haupt que la métrique de la poésie biblique laissait toute liberté au nombre rhythmique ; ce qui n'aurait pu avoir lieu si cette métrique eût été soumise aux lois absolues de la quantité, comme la poésie grecque et latine. Au surplus, il sera prouvé en son lieu, dans cette histoire, que ces lois n'ont pu être respectées par les musiciens de la Grèce et de Rome, la variété des temps longs et brefs étant aussi impérieusement nécessaire pour la mesure musicale, que la symétrie pour le rhythme.

Le treizième psaume (1), dont la mélodie est traduite par M. Haupt, d'après les accents toniques (2), est ainsi rhythmé :

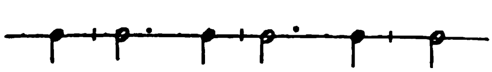


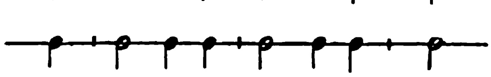
(1) Le psaume 13 de la Bible hébraïque est le douzième de la Vulgate : *Usquequo, Domine, oblivisceris me ?*

(2) Ouvrage cité, p. 17-20.

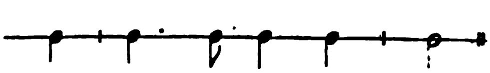


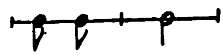
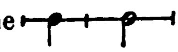
L'examen de ce psaume rhythmé donne lieu à quelques observations importantes. On y reconnaît d'abord que toutes les phrases du chant sont égales, car elles sont toutes de quatre mesures, à l'exception de la dernière, qui en a cinq, par la prolongation de sa dernière syllabe, qui paraît avoir été faite arbitrairement par M. Haupt. En second lieu, la régularité rhythmique s'établit aussi dans les phrases par le commencement, qui est toujours au temps levé de la mesure. Enfin, le rhythme musical est aussi régulier, étant composé de deux éléments, qui, bien que groupés diversement, donnent à ce rhythme un caractère déterminé. Ces éléments sont formulés comme on les voit ici :

1. 

2. 

A l'égard de cette forme, qu'on voit en deux endroits :

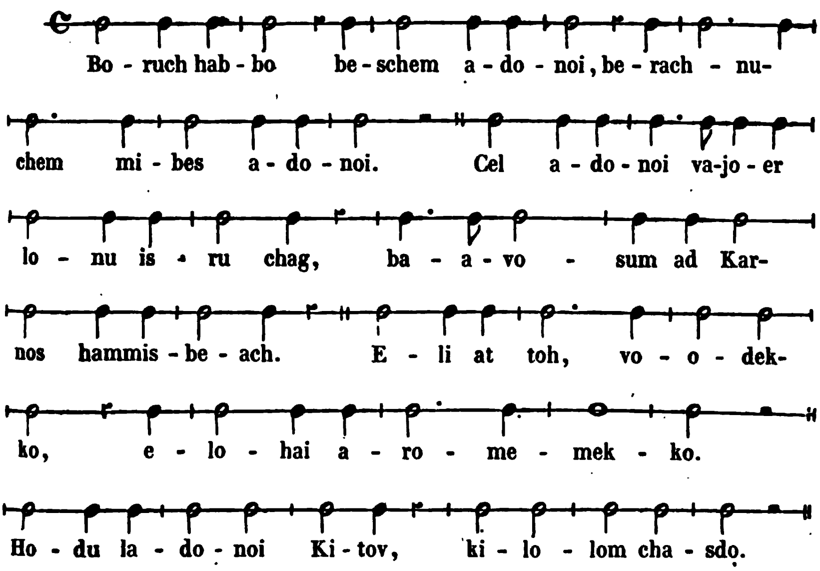


elle n'est qu'une variante du deuxième élément; cette variante n'altère pas son caractère. Il en est de même du temps levé par deux croches , qu'on voit au commencement d'une phrase, et qui ne représente que le rhythme .

Les irrégularités sensibles qui portent atteinte au rhythme musical ne se présentent que dans la période marquée 6. Le commencement est au temps frappé, parce que la syllabe est longue, ce qui oblige à rétablir l'égalité de nombre par trois croches, au lieu de deux croches ou d'une noire; mais le caractère rhythmique se retrouve aussitôt après dans la troisième mesure de cette période et dans les suivantes.

Dans cette notation rhythmique du 13ᵉ psaume est démontrée l'exactitude des assertions de M. Haupt, à l'égard du moins de ce psaume et des cinq autres choisis par ce savant pour son travail, à savoir : 1° que le mètre n'est pas caractérisé par le nombre de syllabes dont les vers sont composés, car on en trouve onze au premier vers, douze au second, dix au troisième, neuf au quatrième, onze au cinquième, douze au sixième, dix au septième, douze au huitième, neuf au neuvième, dix au dixième, neuf au onzième, douze au dernier; 2° que c'est l'accent qui détermine le mètre, car il y en a quatre dans chaque vers, c'est-à-dire une syllabe accentuée dans chaque mesure du rhythme musical; d'où il résulte que le mètre de la versification et le rhythme phraséologique du chant sont dans un accord parfait.

Cependant ce qui est incontestable pour les exemples choisis par M. Haupt ne l'est pas pour d'autres; car il est des psaumes qui, comme les hymnes syriaques et la plupart des chants arabes, sont rhythmés par l'égalité de nombre des syllabes et par la symétrie de position des syllabes accentuées. De ce nombre est le psaume vingt-cinquième, dont les versets sont alternativement mesurés par neuf et par douze syllabes, et dont toutes les syllabes accentuées tombent régulièrement sur les temps forts du rhythme musical. Le quatrième verset seul est irrégulier, bien que composé de douze syllabes, comme le deuxième, parce qu'il est divisé en deux parties inégales, la première, de sept syllabes, et la seconde de cinq; les syllabes longues ou accentuées y sont en nombre insolite. Voici les premiers versets de ce psaume :



Les travaux multipliés des hébraïsants, et de puissants efforts de persévérance et de sagacité, n'ont pu triompher des immenses difficultés qui environnent les questions relatives à la métrique de la poésie hébraïque. Ainsi qu'on vient de le voir dans ce chapitre, certains points ont été élucidés; mais il est resté, dans ces questions compliquées, des obscurités que la philologie, renfermée dans le cercle de ses moyens et de ses attributions, n'a pu dissiper.

Ce n'était que dans le domaine de la musique que pouvait se trouver la solution des problèmes du mètre de la poésie hébraïque. Cela est de toute évidence; car cette poésie était chantée. Or, il n'y a point de chant sans le rhythme, point de rhythme sans symétrie dans la mesure, dans les phrases, dans les périodes, et cette symétrie n'aurait pu exister dans le chant, si elle ne se fût trouvée aussi dans la versification, par l'ordre régulier des syllabes accentuées et brèves. Toute la question est là; la poser ainsi, c'est en même temps la résoudre. Il est donc hors de doute que toute la poésie biblique fut rhythmique. Que le mécanisme des variétés de la métrique soit encore inconnu, nous croyons l'avoir prouvé dans ce chapitre; peut-être le sera-t-il toujours; mais il n'en est pas moins certain qu'il a présidé à la construction de la poésie chantée de la Bible, particulièrement des psaumes et des cantiques. La symétrie de cette poésie

ne consiste donc pas seulement, comme on l'a dit, dans le parallélisme des versets; elle est aussi dans la versification. La démonstration de cette vérité est suffisante pour l'histoire de la musique.

La danse se réglait chez les Hébreux au son des instruments, particulièrement des tambours et autres instruments de percussion : on en voit la preuve dans la réunion de femmes qui, après un combat où David avait déployé une grande valeur, alla au-devant de lui en dansant et frappant sur des tambours de basque, dont on trouve l'usage dans l'antiquité, chez tous les peuples de l'Orient. Or les instruments de percussion qui ne rendent qu'un son, ainsi que ceux qui, comme le tambour, ne produisent que du bruit, ne peuvent servir et n'ont servi en effet qu'à marquer le rhythme. En Asie comme en Afrique, comme chez les peuplades de l'Océanie, la danse se règle encore par les percussions rhythmiques des tambours, de certains genres de castagnettes, ou de crotales sonores. Nul doute donc à cet égard : bien qu'aucun monument de la musique des Hébreux ne soit parvenu jusqu'à nous, nous pouvons affirmer, comme si nous l'avions entendue, que la danse était mesurée et rhythmique, c'est-à-dire, composée de mesures à temps égaux et inégaux, disposées dans un ordre symétrique. Or, le chant et la danse étaient souvent unis chez les Hébreux, comme chez les autres peuples orientaux, non-seulement pendant les festins et dans les occasions de plaisir, mais aussi dans les cérémonies religieuses et politiques : on en voit des preuves dans la translation de l'arche, où David dansa pendant le chant du chœur, et dans le bas-relief de Koyoundjek. Le rhythme de la musique, qui réglait les mouvements de la danse, assujettissait donc également la mesure de la versification, et en déterminait sans aucun doute les accents. Il en a toujours été de même dans les chants qui servaient à la danse populaire chez toutes les nations, et cela se voit encore sur nos scènes lyriques.

CHAPITRE SIXIÈME.

DES ACCENTS TONIQUES, NOTATION MUSICALE DES HÉBREUX.

Les livres de la Bible hébraïque, avec ou sans points-voyelles, sont accompagnés de signes d'intonation appelés *accents toniques*. L'auteur de cette notation est inconnu, mais on ne peut douter qu'elle n'ait été en usage dans la plus haute antiquité. On conserve au vieux Caire, en Égypte, dans la synagogue de *Ben Ezra sofer*, c'est-à-dire, du fils d'Esdras l'écrivain, une Bible roulée, écrite en ancien hébreu (sans points), laquelle est considérée parmi les Juifs comme ayant été écrite de la main même du pontife Esdras, et qui est l'objet de la vénération des Israélites. Des cierges brûlent incessamment près de l'armoire qui contient ce précieux livre, et les malades se font porter près de cette relique, persuadés de son efficacité pour leur guérison (1) : tous les livres de cette Bible ont les accents toniques, c'est-à-dire, le chant noté par ces signes.

Ainsi qu'il a été dit dans le premier livre de cette histoire (2), les Égyptiens, les Éthiopiens et les peuples de l'Asie occidentale n'ont pas, et n'ont jamais eu de notation musicale destinée à représenter des sons isolés : ceux qui connaissent l'art de noter le chant n'ont que des signes collectifs, lesquels représentent des phrases entières ou des fragments de phrases accompagnés des ornements qu'y prodigue le goût oriental. Les accents toniques des Hébreux forment une notation du même genre : chaque signe représente une forme de chant (3).

(1) Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte;* 2[me] partie, chap. V, art. II.

(2) Chapitre 6[me].

(3) Forkel, qui, dans son Histoire de la musique, n'admet pas que les Hébreux aient fait usage du chant véritable, mais seulement d'une sorte de déclamation soutenue, à laquelle il donne le nom de *cantillation*, Forkel, disons-nous, par une conséquence de son système, ne veut pas que les signes nommés *accents toniques* aient été une notation musicale. Une seule observation suffit pour renverser son système, à savoir, que, dans le temple de Jérusalem, les instruments s'unissaient aux voix, ainsi que le prouvent divers passages de la Bible, notamment les psaumes CXLIX, 3, et CL, 3, 4, 5. La poésie des hymnes n'était donc pas soutenue par une simple *cantillation*, et son chant était *musical*, dans toute l'acception du mot, puisqu'il était

Après la ruine de Jérusalem et la dispersion des Juifs, l'usage des accents toniques a été conservé dans toutes les synagogues, mais leur signification primitive a subi des altérations considérables, particulièrement en Europe; car l'exécution des choses exprimées par les mêmes signes offre des différences essentielles dans les traditions des Juifs allemands, portugais, espagnols, italiens et anglais. Tout porte à croire que la tradition la plus pure, ou la moins altérée, se trouve dans l'Orient, et surtout en Égypte, où beaucoup d'Hébreux s'étaient retirés à l'époque de la prise de Jérusalem par Nabou-cadr-atzer (1). En premier lieu, cette tradition est plus conforme au goût du chant oriental que celle des Israélites européens, parce qu'elle n'a pas subi l'influence d'une musique étrangère. On a constaté d'ailleurs (2) que les deux sectes juives des *Rabbanaym* et des *Karaym*, qui se trouvent en Égypte, bien qu'opposées en tout, dans leur doctrine et dans leurs usages, ont exactement les mêmes chants et les mêmes traditions pour les accents toniques.

Les accents toniques sont au nombre de vingt-cinq. Quelques-uns de ces signes sont particulièrement usités dans les cinq livres du Pentateuque et dans les Prophètes; d'autres ne se trouvent que dans le livre de Job, dans les Proverbes et dans les Psaumes (3). La signification de quelques-uns de ces signes est incertaine.

Pour saisir dans son ensemble le système de la notation du chant biblique, et pour en comprendre la nature, il est nécessaire de présenter ici le tableau de tous les signes, avec leurs noms : il donnera lieu à quelques observations de grande importance, pour l'histoire générale de la musique.

---

accompagné par les instruments. Tout ce que Forkel a écrit sur la musique des Hébreux est rempli de préventions semblables.

(1) *Nabuchodonosor* de la Vulgate.

(2) Villoteau, *Loc. cit.*

(3) Nicolas de Lyra, cité par Bartolocci (*Bibliotheca magna rabbinica*, pars IV, fol. 428), dit en termes exprès : *Alio cantu utuntur in Psalterio, alio in Prophetis, alio in libro Job, alio vero in libro Proverbiorum*, etc.

TABLEAU DES SIGNES DE LA NOTATION HÉBRAÏQUE.

Paschta.	Kadma.
Munahh.	Thélisha ghédola.
Zarka.	Karné pharah.
Ségoal.	Phazer ou Pazer Katon.
Schalscheleth.	Zakef Katon.
Thalsha.	Zakef ghadol.
Dargha.	Rabia.
Thebhir.	Athnahh.
Azlà.	Soph pasouk.
Ghéresh.	Légormi.
Schené Ghérischaïm.	Jérach Ben iomo.
Mercha.	Maphach.
Jéthib.	

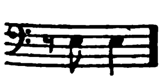
פַּשְׁטָא Paschta.

Paschta, *extenseur;* lorsque cet accent est placé sur la dernière lettre du mot, il indique que le son de la voix doit être répété sans que l'intonation soit changée, de cette manière : .
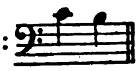
pash-ta

Mais si le même accent est sur l'avant-dernière lettre, il est le signe de deux notes descendant d'un degré, comme ici : פַּשְׁטָא 

מֻנַּח Munahh a la même signification que la première de *paschta* quand cet accent est placé en dessous de la lettre du milieu, ainsi :

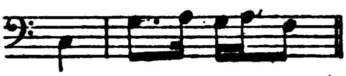
 ; mais si l'accent est placé au-dessus de la lettre, comme מֻנַּח, sa signification est celle-ci dans les synagogues de l'Égypte :

. Les Juifs espagnols l'exécutent de la même

manière, mais dans les synagogues des Juifs allemands, italiens et anglais, *munahh* se chante ainsi : , ou comme ceci :

 (1), ou enfin de cette manière  (2).

זרקא Zarka ; cet accent se place toujours sur la pénultième lettre du mot chez les Juifs orientaux ; sa signification est celle-ci :
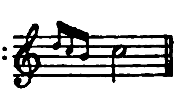
, ou, suivant la tradition syrienne :

. Les Israélites allemands donnent à ce même accent une forme musicale différente, qui n'a de rapport avec celles de l'Égypte et de la Syrie que par le mouvement final de tierce descendante, comme on le voit ici (3) : .

La plus singulière traduction de cet accent se trouve chez les Juifs anglais :

La voici :  (4).
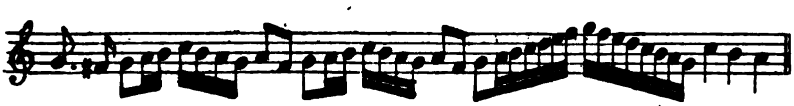
Les Israélites espagnols rendent ainsi cet accent :

 (5). Il est à remarquer que le *Zarka* ∾ s'est introduit dans la musique européenne, où il est devenu le signe du groupe : .

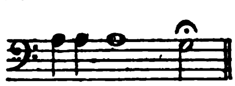
(1) Nathan, *An Essay on the history of Music*, p. 229.
(2) *Athan. Kircheri Musurgia univers.*, t. I, p. 69. — Cf. P. Guarin, *Grammatica hebraica et chaldaica*, t. II, p. 330.
(3) Kircher. *Loc. cit.*
(4) Nathan. *Loc. cit.*
(5) Bartolocci, *Bibliotheca magna rabbinica*, pars IV, fol. 139.

סֶגּוֹל Ségol ou סְגֹלְתָּא, *ségholta*, est placé ou sur la deuxième lettre du mot, ou sur la quatrième. Cet accent indique un repos ; quand il est placé sur la deuxième lettre, le repos est indiqué sur le son qui le prépare, comme on le voit ici :  (1) ; mais, lorsqu'il est sur la dernière lettre, il indique un repos à la tierce inférieure du son qui le prépare : . Les Israélites allemands font le repos sans changement de son : .

שַׁלְשֶׁלֶת Shalscheleth indique un mouvement rapide et diatonique en montant, tel que celui-ci : . Cette forme est la tradition des synagogues de l'Égypte. La tradition des Israélites européens, ou plutôt les traditions, car il y en a plusieurs, sont toutes différentes. Le jésuite Kircher a donné celle des Juifs allemands (2) sous cette forme . M. Nathan en donne une qui doit être la tradition des Israélites anglais (3). Si elle est véritablement en usage, il n'est pas vraisemblable qu'elle tire son origine de l'Orient, car rien n'y rappelle le goût oriental. La voici telle qu'elle est notée par cet auteur.



Les Juifs espagnols rendent le *schalscheleth* par cette forme :

 (4).

---

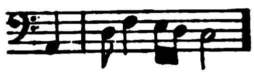
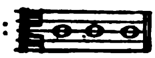
(1) Nathan, ouvrage cité.

(2) *Loc. cit.* La notation de cet accent, comme toutes les autres données par cet écrivain, est très-défectueuse, car les rondes dont il s'est servi semblent indiquer que l'exécution doit être lente, tandis qu'elle est toujours rapide.

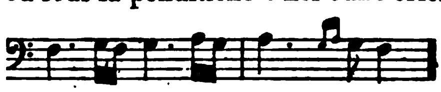
(3) Ouvrage cité, p. 229.

(4) Bartolocci, *Biblioth. magna rabbin.*, fol. 439.
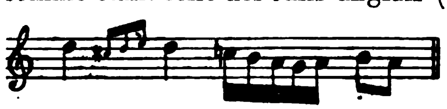
תַּלְשָׁא Thalsha. Cet accent se rencontre fréquemment dans les chants de la Bible : sa signification est analogue dans les synagogues de l'Égypte et de la Syrie; mais elle est simple dans les premières et plus ornée dans les autres. ፥ *Thalsha* en Égypte :

. Le même en Syrie : . Kircher donne au Thalsha cette signification : . Il est probable que, suivant son habitude, il a noté inexactement ce qu'un *Kazan* d'Europe lui a dicté, et qu'il devait y avoir  (1).

דַּרְגָּא Dargha. Ce signe se place sous la dernière lettre du mot ou sous la pénultiène : Les Juifs orientaux le rendent ainsi :

 (2). Suivant Kircher, la signification de cet accent ʃ, qu'il nomme *Dorga*, serait celle-ci :

. M. Nathan, Israélite, Kazan, et auteur de mélodies hébraïques, donne la signification suivante au *Dargha*, comme étant celle des Juifs anglais (3) :

. La tradition espagnole de *Dargha* est :  (4).

תְּבִיר Thebhir. La position de ce signe est tantôt sous la deuxième lettre du mot, tantôt sous la troisième. Les Juifs orientaux lui don-

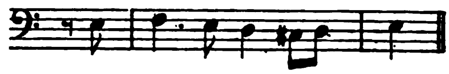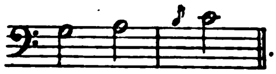
---

(1) Le P. Guarin s'est trompé (*Loc. cit.*) en copiant Kircher, car il a réuni la signification du *Thalsha* à celle d'un autre accent, appelé *Pazer Katon*.

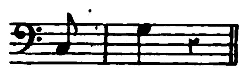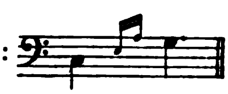
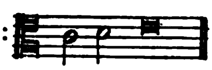
(2) Villoteau, *De l'état actuel de la musique en Égypte*, 2me partie, chap. VI, art. III.

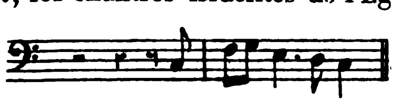
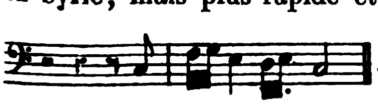
(3) *Loc. cit.*

(4) Bartolocci, *loc. cit.*

nent la signification suivante : 

Dans les synagogues de l'Allemagne et de l'Italie, on le chante sous cette forme : .

אַזְלָא, Azla. Ce signe est une émission rapide de la voix ascendante : il se place sur la dernière syllabe du mot, et se traduit ainsi dans les synagogues de l'Égypte : . Chez les Israélites de la Syrie, il est orné de cette manière : . Kircher, qui appelle cet accent *esla*, quoiqu'il l'écrive correctement en hébreu, l'interprète ainsi : , ce qui est en opposition avec le mouvement rapide indiqué ; nul doute que la notation est fautive, et qu'il fallait : . M. Nathan traduit *azla* par ceci : .

גֵּרֵשׁ, Guéresch, accent de force, qui se place sur la première lettre du mot; les chantres israélites de l'Égypte l'expriment de cette manière :  (1). La tradition est la même en Syrie, mais plus rapide et plus ornée, comme on le voit ici : . Cét accent manque dans la liste de Kircher, ainsi que dans l'ouvrage du père Guarin, et dans celui de Nathan.

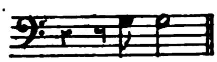
שְׁנֵי גֵרְשַׁיִם, Schené gherischaïm, ou גֵּרְשַׁיִם Gheraschaïm. Le chant
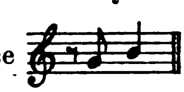
(1) Villotean, *loco cit.*

de cet accent est du même genre que le précédent, mais redoublé et plus orné. En voici la tradition orientale :

.

Kircher, qui nomme ce signe *schena gerisin*, le traduit ainsi : . La tradition des Juifs anglais donnée par Nathan est une variation très-rapide de cette forme; la voici .

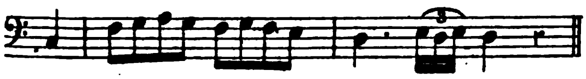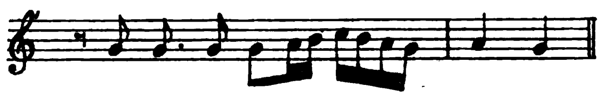
מֵרְכָא, Mercha. Accent qui indique la répétition du même son, le premier court et l'autre long : il se place sous la troisième lettre. Son effet est celui-ci : .

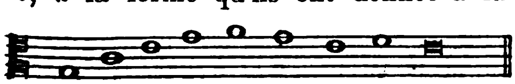
יְתִיב Iethib, ou Iathib. Cet accent est placé sous la première lettre du mot, chez les Juifs orientaux; il indique trois sons diatoniques descendants, dont le premier et le troisième sont courts, et le second long, comme ceci : . Kircher a confondu cet accent avec *mercha*, et le représente par la répétition du même son, le premier court, l'autre long. Nathan en donne une traduction contraire à l'interprétation des Israélites égyptiens et syriens, car il le rend par un mouvement ascendant de tierce .

קַדְמָא, Kadma. Cet accent, figuré en sens inverse du *iethib*, est placé sur la première lettre du mot ou sur la troisième, jamais sur la dernière, parce que son nom signifie *antécédent*.
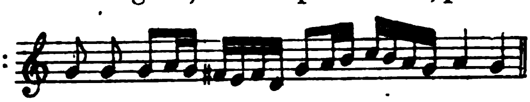
Les Juifs orientaux donnent à ce signe la signification qu'on voit ici : . Suivant Kircher, on le rend en Allemagne par . D'après Nathan, le *kadma* s'unirait à un accent nommé

ואזלא *veazla*, et la forme musicale de ces accents réunis s'exprimerait par .

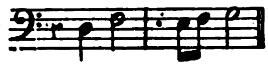
תלישא גדולא, THELISCHA GHEDOLA. Cet accent est placé sur la première lettre du mot. Son interprétation en Égypte et en Syrie est d'un goût oriental pur ; la voici : . Ce signe ne se trouve pas dans les listes de Kircher et de Guarin. Nathan lui donne la signification suivante : .

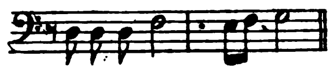
קרני פרה, KARNÉ PHARAH ; accent qui est exécuté avec une grande puissance de voix par les Israélites orientaux dans cette forme : . Kircher et Guarin donnent de cet accent une interprétation toute différente, attribuée aux Juifs européens ; elle est semblable, pour la plus grande partie, à la forme qu'ils ont donnée à la *schalscheleth*. La voici : .

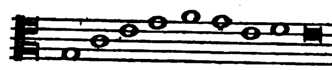
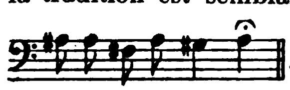
Bartolocci donne aussi cette forme (1) du *karné pharah* comme étant la tradition allemande, mais il en rapporte une autre des Juifs italiens ; la voici :  (2), et une troisième des Espagnols :  (3).

Enfin, la tradition des Israélites anglais, donnée par Nathan, pour le *karné pharah*, est celle-ci : 

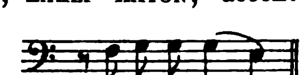
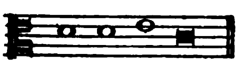
(1) *Bibliotheca magna rabbinica*, pars 4ª, fol. 429.
(2) *Ibid.*, fol. 440.
(3) *Ibid.*, fol. 439.

פָּזֵר, PHAZER, prononcé aussi *pazer*, et פָּזֵר קָטוֹן, *phazer* ou *pazer katon*, accent qui se place sur la dernière lettre. En Égypte et en Syrie, on exécute ainsi le *phazer* : , et le *phazer katon* :
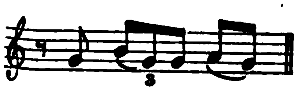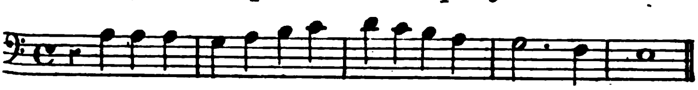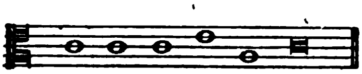
.

Kircher, Bartolocci et Guarin (1) donnent deux versions de cet accent en usage chez les Juifs allemands. Une de ces interprétations est identique au *karné pharah* : ; l'autre est celle-ci : . On voit que ces deux versions du *phazer katon* n'ont aucun rapport avec la tradition orientale. Suivant Bartolocci (2), les Juifs italiens expriment le *phazer* de la manière suivante : , tandis que, chez les Espagnols, la tradition est semblable au *karné pharah,* comme on le voit ici : . A l'égard de l'interprétation du *phazer* par les Israélites anglais, telle que la donne Nathan, elle paraît être tout à fait de fantaisie ; voici comment il la présente :

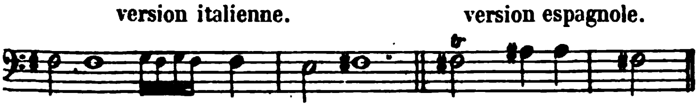
.

זָקֵף קָטוֹן, ZAKEF KATON; accent dont la tradition orientale est celle-ci : . La tradition des Juifs allemands est un peu différente, mais n'est pas sans analogie ; la voici :  (3). Les Juifs italiens interprètent ainsi le même
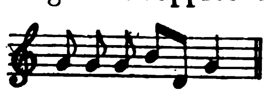
(1) Ouvrages cités.
(2) Ouvrage cité, fol. 440.
(3) *Kircheri Musur. univ.*, t. I, p. 66.

signe :  (1), et les Espagnols de cette manière :  (2). La tradition de *zakeph katon* chez les Juifs d'Angleterre et d'Écosse est ainsi rapportée par Nathan :  (3).

זָקֵף גָּדוֹל, ZAKEPH GHADOL ; accent qui représente une forme dont l'étendue est de près d'une octave. Ainsi que le précédent, il est placé sur la deuxième syllabe du mot. Les Israélites de l'Égypte et de la Syrie interprètent le *zakeph ghadol* de cette manière :  (4). La tradition des Juifs allemands n'a pas de rapport avec cette forme; la voici : . Les versions italienne et espagnole ne sont pas moins singulières; les voici :

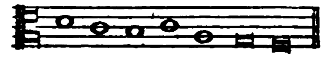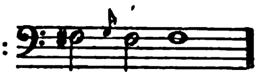
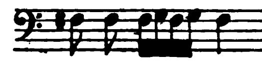


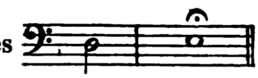
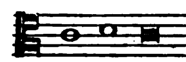
(5).

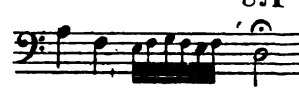
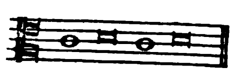
La tradition des Juifs anglais se rapproche de celle des Allemands, comme on le voit ici :  (6).

רְבִיעַ, RABIA. Comme on le voit, cet accent n'est qu'un point qui se place sur la deuxième lettre du mot. Les Juifs orientaux le rendent ainsi :  les Juifs allemands ont une tradition
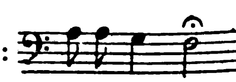
(1) Bartolocci, ouvrage cité, fol. 440.
(2) *Ibid.*
(3) *Loc. cit.*
(4) Villoteau, ouvrage cité, 2[me] partie, chap. VI, art. III.
(5) Bartolocci, *loc. cit.*
(6) Nathan, *loc. cit.*

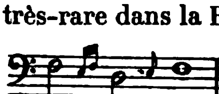
toute différente que voici : . Chez les Israélites italiens, la forme est celle-ci : . Les Juifs espagnols rendent ainsi cet accent : .

אֶתְנָח, ATHNAHH. Cet accent est un signe de repos de la voix, ainsi que l'indique son nom. Les Juifs de l'Égypte et de la Syrie l'interprètent par ces deux notes ; ce repos n'est qu'incident; les Allemands le rendent par ; les Italiens par , et les Espagnols par un trille qui précède la note finale .

סוֹף פָּסוּק, SOPH PASOUK; accent qui indique le repos final, et qui se place sous la dernière lettre. Chez les Israélites de l'Égypte et de la Syrie, la forme finale est celle-ci : . Chez les Juifs allemands, le *soph pasouk* se rend par cette formule : .

En Italie, ce signe s'interprète ainsi : .
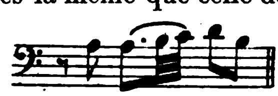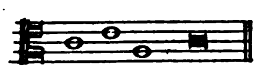
La tradition des Juifs espagnols est celle-ci : .

לְגוֹרְמִי, LÉGORMI, accent qui indique deux mouvements de tierce, le premier descendant, l'autre ascendant. Il est d'un emploi très-rare dans la Bible. Les Juifs orientaux l'exécutent ainsi : . Chez les Israélites allemands, les mouvements de

tierce sont simples comme ici : . On ne trouve la tradition de cet accent ni chez les Espagnols, ni chez les Italiens.

יֶרַח בֶּן יוֹמוֹ, *Jérach ben Iomò.* La forme de cet accent est celle de l'*athnahh* retourné : il se place sous la dernière lettre.

La tradition de son exécution chez les Juifs orientaux est celle-ci : . Les Israélites allemands le rendent par : . Cette version est analogue à celle des Orientaux.

מַהְפַּךְ, Mahphach. Ce signe est le précédent couché ou renversé, ainsi que l'indique son nom. Il se place au-dessous de la dernière lettre. Sa signification orientale est à peu près la même que celle de *munach,* placé au-dessus de la lettre ; la voici . Kircher, qui donne à cet accent le nom défiguré de *méchuphan*, le rend de cette manière  ; cette traduction du signe est aussi celle qui se trouve dans la Bibliothèque rabbinique de Bartolocci, ainsi que dans la Grammaire hébraïque de Guarin.

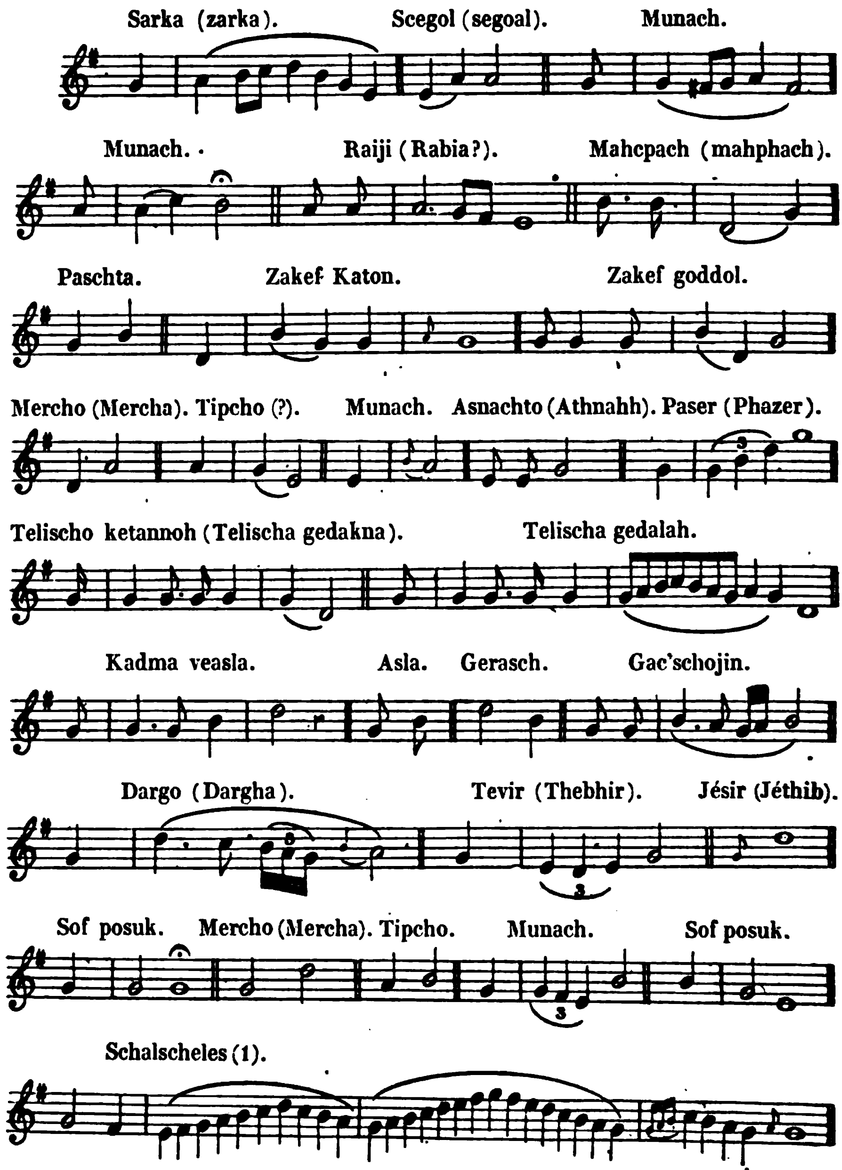
M. Naumbourg, ministre officiant du temple consistorial de Paris, et auteur d'un recueil intéressant (1) pour le rit allemand, a donné une table des accents toniques pour la lecture de diverses parties de la Bible, telles que la Genèse, l'Exode et les Prophètes, suivant ce rit, et qui néanmoins est fort différente de l'interprétation allemande publiée par Kircher, Bartolocci et le P. Guarin. Voici cette table divisée en deux parties (2).

---

(1) Chants religieux des Israélites, contenant la liturgie complète de la synagogue, des temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Paris, 1847, in-fol.

(2) On remarque, dans les noms, d'assez grandes différencès d'orthographe et de prononciation des voyelles.

ACCENTS TONIQUES POUR LA LECTURE DE L'EXODE.
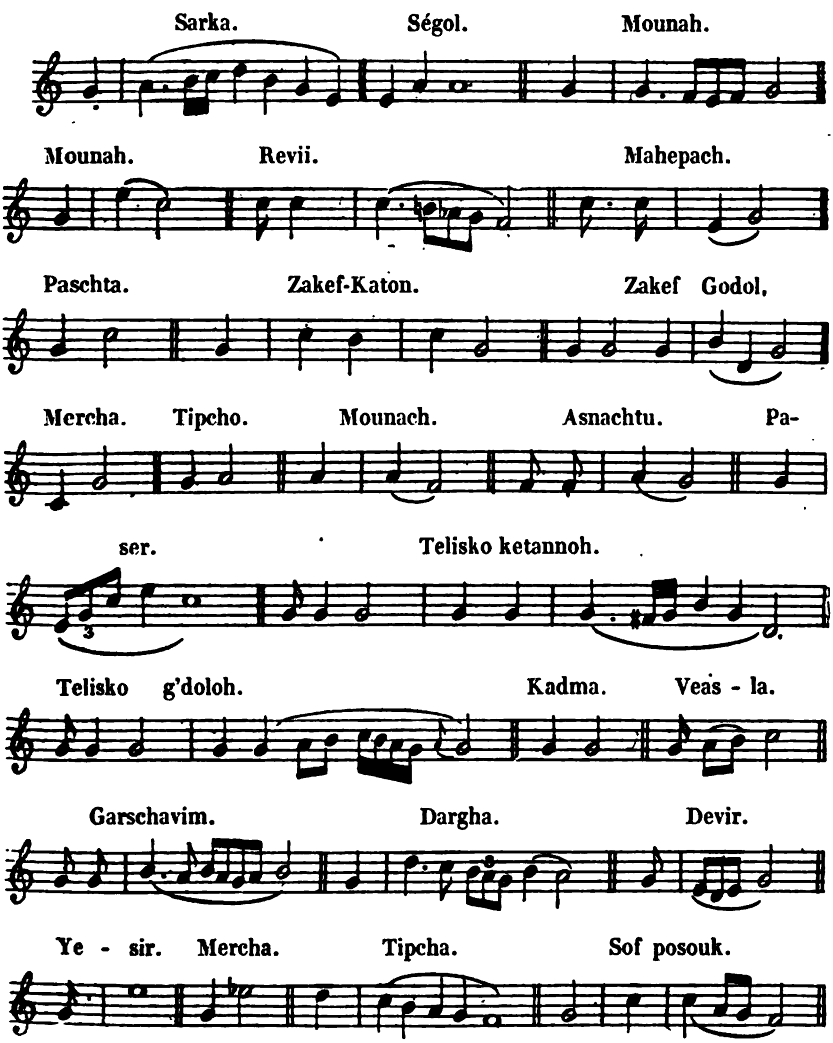


(1) Cette forme du *Schalscheleth* est analogue à celle des Israélites anglais publiée par Nathan.
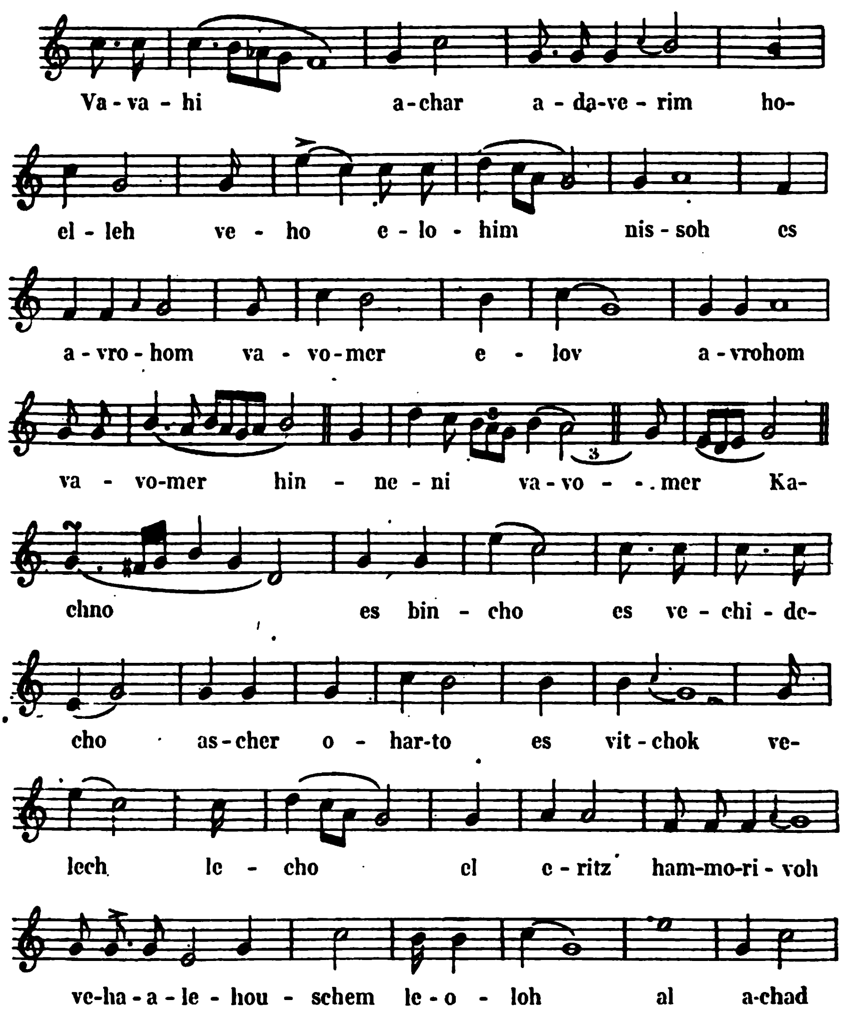


ACCENTS TONIQUES POUR LA LECTURE DU PENTATEUQUE,

Les jours de nouvel an et de grand pardon.
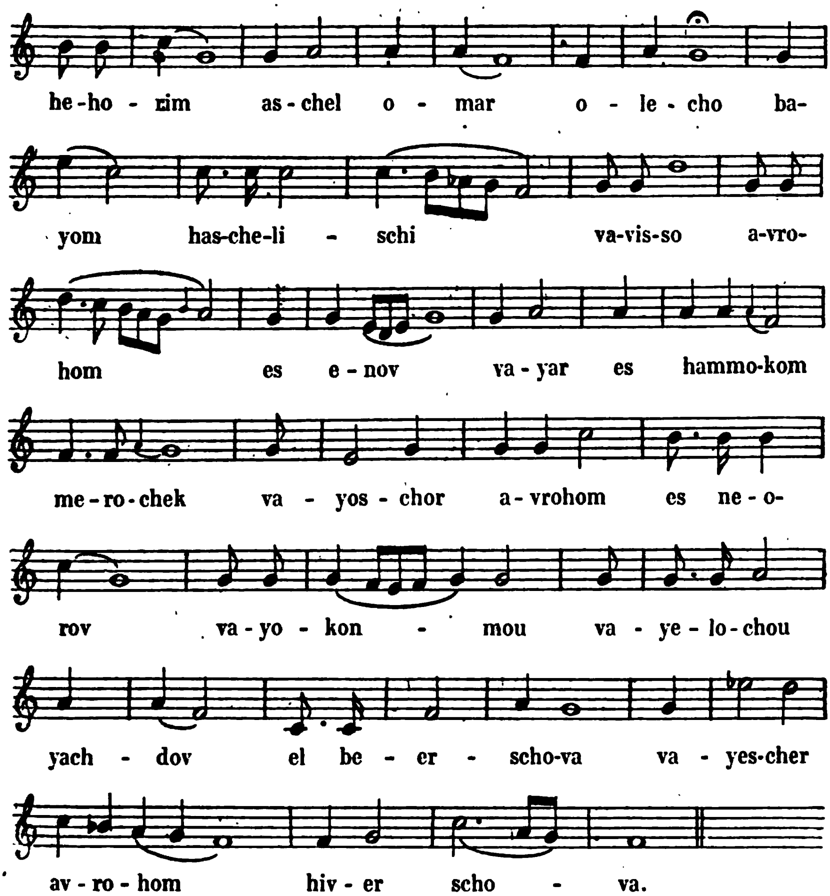


EXEMPLE DE L'USAGE DE CES INTERPRÉTATIONS DES ACCENTS TONIQUES

Dans le récit de la section du sacrifice d'Abraham (Genèse, chapitre 22, versets 1, 2, 4, 19).



(1) 1. « Après ces événements, Dieu tenta Abraham, et lui dit : *Abraham!* il répondit : Me voici.

2. « Dieu ajouta : Prenez maintenant votre fils, votre unique, celui qui vous est si cher, « Isaac, et allez en la terre de Moria; là vous me l'offrirez en holocauste, sur une des mon- « tagnes que je vous dirai.



Il existe, dans les livres de la Bible quelques autres accents, sur lesquels on n'a pas d'éclaircissements, mais qui paraissent se rapporter à la prosodie plutôt qu'à la musique.

On a vu, dans ce qui précède, que les signes de la notation musicale des Hébreux ne représentent pas des sons isolés, mais des groupes de sons en plus ou moins grand nombre : ce serait une erreur de croire que ces groupes correspondent aux notes par lesquelles on les a vus traduits; car, dans toutes les notations qui ont pris nais-

4. « Le troisième jour, Abraham, levant les yeux, vit le lieu de loin.

19. « Abraham revint trouver ses serviteurs; et, se mettant en chemin, ils retournèrent ensemble à Bersabée, où il demeurait. »

sance chez les peuples sémitiques, les signes collectifs de notes ne représentent des intonations déterminées qu'en raison du mode ou de la gamme d'un chant, et suivant le diapason de la voix du chantre ; en sorte que non-seulement les signes indiquent les intervalles des sons, mais sont aussi des signes des transpositions.

Le moyen par lequel les anciens Hébreux indiquaient le mode ou le ton dans lequel était le chant, n'est pas connu. Peut-être les inscriptions des psaumes, dont on n'a pas jusqu'à ce jour d'explication satisfaisante, contiennent-elles quelque chose à ce sujet. Quant au diapason, on pouvait sans doute le fixer à l'aide des instruments à vent, dont les échelles tonales sont invariables.

Par la comparaison des traditions orientales et européennes de la signification de chaque signe, on a pu se convaincre de l'incertitude où nous sommes concernant le sens véritable des accents toniques, et de l'impossibilité de la faire disparaître. Entre toutes ces versions contradictoires, en est-il une qu'on puisse considérer comme la tradition des formes du chant qui retentissait dans le temple de Jérusalem, et quelle est-elle ? Si l'on devait choisir entre elles, on pencherait pour les traditions de l'Égypte et de la Syrie, d'abord parce que les peuples sémitiques des contrées asiatiques et africaines ont conservé avec fidélité les mœurs, les usages de leurs ancêtres, tandis que les Israélites d'Europe sont devenus des Allemands, des Italiens, des Espagnols, des Russes, et n'ont presque rien gardé du caractère de leur origine. De plus, dans les synagogues syriennes et égyptiennes, on remarque de grandes analogies entre les chants du culte mosaïque et les mélodies arabes, ce qui n'existe pas en Europe. Enfin, la tonalité en mode mineur est généralement dominante dans l'Orient de même que dans le chant des synagogues de l'Asie et de l'Égypte : en Europe, au contraire, le caractère de tous les accents toniques, ou du moins de la plupart, appartient au mode majeur. Tout porte donc à croire que la tradition orientale de ces accents est la meilleure, la plus conforme au chant primitif. Nous croyons pouvoir citer à ce sujet l'opinion d'un musicien érudit qui a résidé longtemps en Égypte : « ....Nous avons la certitude que « les Juifs d'Égypte n'ont pas cessé, jusqu'à ce jour, de donner à « chacune de leurs diverses espèces de chants, une vérité d'expres- « sion qui ne permet pas de douter qu'ils n'aient apporté les plus

« grands soins à leur conserver le caractère qui leur est propre (1). »

Il s'est trouvé, dans les dernières années du dix-huitième siècle, un savant hébraïsant (2) qui entreprit de faire adopter l'idée singulière que les accents toniques sont des signes de chant harmonique à deux ou trois parties. Pour lui, *Dargha*, par exemple, n'est autre chose que la sixte répondant à *fa-ré*, ou la tierce *ré-fa*; *Séghoal* ou *Ségolta* serait la quinte *sol-ré*, ou l'octave *sol-sol*; *Zakef Katon*, serait la sixte *si-sol*; *Zakef ghadol*, la tierce *la-ut*, ou la quinte *la-mi*; *Paschta*, la tierce *ut-mi*, ou la quinte *ut-sol*; *Thébir*, la sixte *mi-ut*, ou la quarte *sol-ut*; *Jéthib*, la sixte *ré-si*, ou la tierce *sol-si*; *Mercha*, la tierce *fa-la*, ou la sixte *la-fa*; *Karné-pharah*, la sixte *fa-ré*; ou la tierce *ré-fa*, etc. (3). Appliquant ces éléments harmoniques à la poésie du Cantique des Cantiques, Anton (c'est le nom du savant) transforme la signification réelle des accents, et en compose des airs avec accompagnement de basse continue, des duos, des chœurs à trois parties, et même des préludes d'instruments. Tout le poëme est ainsi chanté et harmonisé. Il n'est peut-être pas sans intérêt pour le lecteur de prendre connaissance de ce curieux travail par quelques fragments. Nous choisissons le début du poëme.

Anton ne suppose pas, comme M. Renan (4), que les premiers versets du premier chapitre soient dits par une courtisane, dans l'intérieur du harem de Salomon; il les met dans la bouche de la Sulamite, qui se trouve près de l'entrée du palais du roi, avec les jeunes paysannes ses compagnes (*virgines rusticæ*), et le berger qu'elle aime. Suivant le savant allemand, ce serait à cet amant que s'adresseraient, par la bouche de la Sulamite, les deux premiers versets. En voici la version musicale, suivant son système.
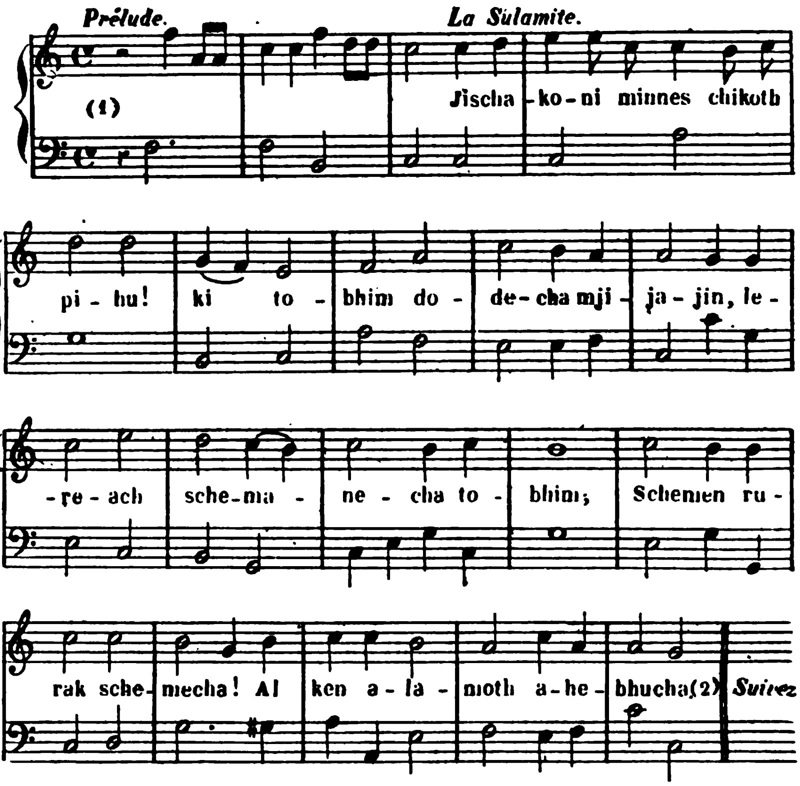
---

(1) Villoteau, ouvrage cité, 2me partie, chap. VI, art. III.

(2) Conrad Gottlob Anton, auteur du livre intitulé *Salomonis carmen melicum quod canticum canticorum dicitur, ad metrum priscum et modos musicos revocare, recensere et notis criticis aliisque illustrare incipit*. Vitebergæ, 1793, in-8°. Déjà, en 1790, Anton avait publié trois dissertations dans le Répertoire de Paulus, sur la littérature biblique et orientale (Iéna, 1790-1791). Il y développait son système, mis en pratique plus tard dans le *Cantique des cantiques*. — Avant Anton, Speidel, prédicateur à Waiblingen, en Souabe, proposa un système suivant lequel les psaumes se seraient chantés alternativement en solo et en chœur, où toutes les voix étaient à l'unisson ou à l'octave. Forkel, qui possédait l'opuscule de Speidel, lequel n'a que quarante-huit pages, en a donné une courte analyse (ouvrage cité, t. I, p. 156, 57), où l'on voit que l'auteur bornait l'échelle des sons à cinq par octave. Cet ouvrage a pour titre : *Unverwerfliche Spuren von der alten Davidischen Sing-kunst*, etc. Stuttgardt, 1740, in-4°.

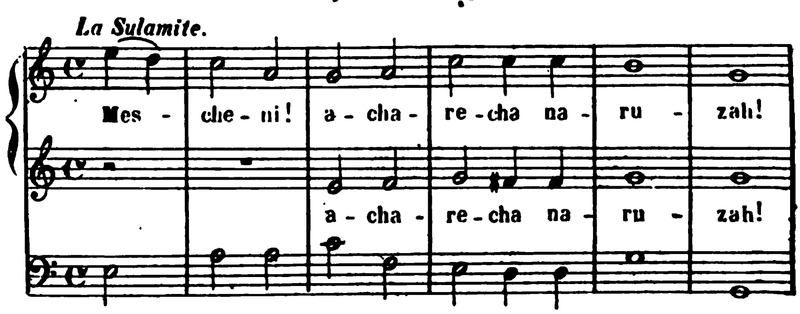
(3) *Ibid.*, p. II, III, note, etc.

(4) *Cantique des cantiques traduit de l'hébreu, avec une étude sur le plan, l'âge et le caractère du poëme*, 2e édition, Paris, 1861, p. 5-9.

La Sulamite avec les jeunes villageoises.
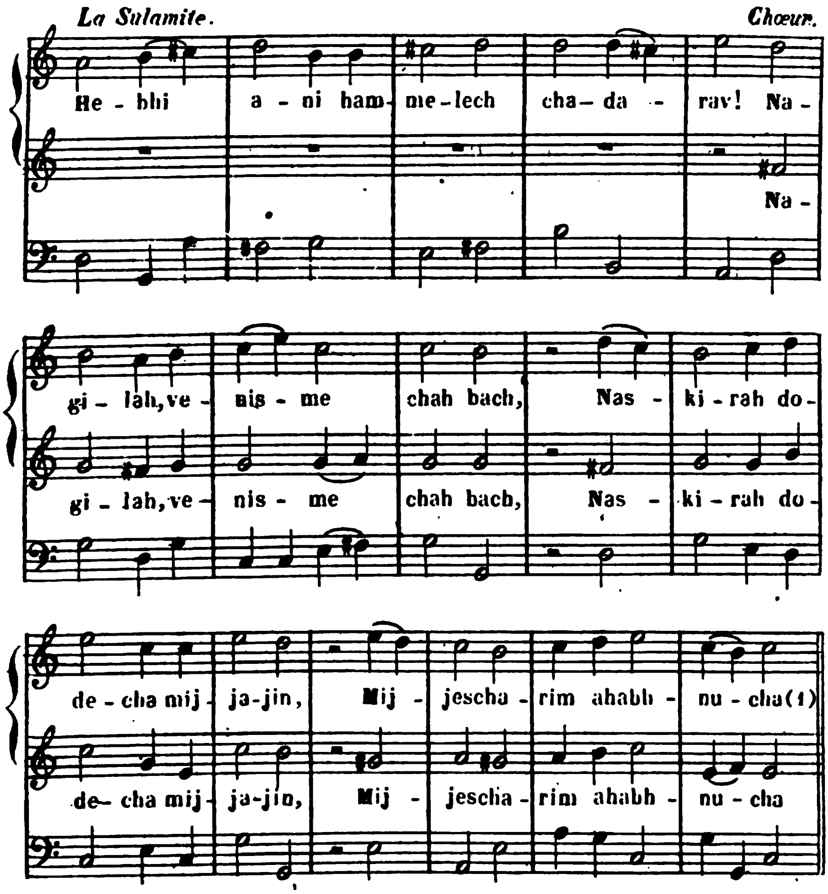


Chœur de jeunes villageoises.



(1) Anton, ouvrage cité, p. 8 et suiv.

(2) « Qu'il me baise d'un baiser de sa bouche! Tes caresses sont plus douces que le vin, « quand elles se mêlent à l'odeur de tes parfums exquis; ton nom est une huile répandue; « c'est pourquoi les jeunes filles t'aiment. » (Traduction de M. Renan.)



Ce système d'interprétation des accents toniques du cantique de Salomon, ou qui lui est généralement attribué, n'a pas trouvé d'approbation. Rien en effet ne l'autorise ; il n'a de base que dans l'imagination du philologue. Remarquons d'abord que le caractère de la mélodie n'a rien qui se rapproche des chants orientaux. En second lieu, jamais l'harmonie n'a été connue chez les populations de l'Asie occidentale. Non-seulement elles n'en font pas usage, mais lorsque les Européens leur en ont fait entendre, dans les temps mo-

---

(1) « Entraîne-moi après toi. Le roi m'a fait entrer dans son harem.
« Nos transports et nos joies sont pour toi seul. Mieux valent tes caresses que le vin ! Qu'on « a raison de t'aimer ! » (Traduction de M. Renan.)

dernes, l'impression qu'elles en recevaient n'était pas agréable. Transformés sous ce rapport par une longue habitude d'entendre de la musique harmonique, les Juifs européens ont commencé à l'introduire dans leurs synagogues, vers les premières années du dix-septième siècle : Bartolocci, le premier, a fait connaître, à la fin du même siècle (1), les harmonies à quatre parties dont on a accompagné les formules allemandes d'accents toniques, et Guarin les a publiées plus tard en partition (2). Par la suite, à ces accents ont succédé, dans quelques synagogues, des chants modernes pour certaines parties de la Bible, et plusieurs Kazans en ont donné des recueils à trois, quatre ou cinq voix dans lesquels il ne reste rien de l'esprit hébreu, sauf les paroles (3). L'harmonie introduite dans les chants du culte israélite de l'Allemagne, de la France et d'autres pays, est un produit de l'art européen; on n'en trouve aucune trace dans les synagogues de l'Égypte et de l'Asie, où vivent encore les traditions des temps anciens, et dans lesquelles se retrouve le génie de la race sémitique (4).

---

(1) *Biblioth. magna rabbin., pars* IV, fol. 434-438.

(2) *Grammatica hebraïca et chaldaïca;* t. II, p. 330-333.

(3) *Chants religieux composés pour les prières hébraïques,* par Israël Lovy, ancien ministre officiant du temple israélite de Paris. Paris, 1862, in-fol. — *Chants religieux des Israélites, contenant la liturgie complète de la synagogue, des temps les plus reculés jusqu'à nos jours;* publiés par P. Naumbourg, ministre officiant du temple consistorial de Paris. Paris, 1847, 1 vol. in-fol., en 3 parties.

(4) Au moment où je corrige l'épreuve de cette feuille, je viens de recevoir d'Allemagne un discours académique de M. Franz Delitzsche, professeur d'exégèse de l'Ancien et du Nouveau Testament à Leipsick. Ce discours a pour titre : *Physiologie et musique dans leurs rapports avec la grammatique, particulièrement l'hébraïque* (Physiologie und Musik in ihrer Bedeutung für die Grammatik, besonders die hebræische; Leipsick, 1868). Le savant professeur exprime une opinion conforme à la mienne, concernant l'incertitude actuelle sur le vrai sens musical des accents toniques de la Bible, particulièrement ceux des psaumes et du livre de Job, lesquels diffèrent des autres. M. Delitzsche pense comme moi que les traditions des Juifs allemands et espagnols, de la signification musicale de ces accents, sont les plus altérées; que celles des Israélites orientaux doivent être les plus pures; enfin, il indique, comme le travail le plus utile à faire, la comparaison des traditions diverses de chaque accent qui vient d'être présentée dans ce chapitre.

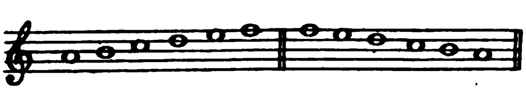
L'ouvrage de M. Delitzsche renferme des renseignements nouveaux que je crois devoir donner par extraits dans une note placée à la fin de l'appendice de ce volume.

CHAPITRE SEPTIÈME.

DE LA TONALITÉ ET DE LA FORME DES CHANTS HÉBRAÏQUES.

L'absence de monuments de la musique des anciens Hébreux laisse planer sur la tonalité de cette musique, ainsi que sur les formes des chants, la même incertitude qui s'est déjà manifestée à l'égard des autres parties de l'art, dans l'histoire de ce peuple. Pour retrouver quelques indications probables à ce sujet, c'est encore à ce que révèle l'état actuel de la musique en Orient qu'il faut avoir recours : l'analogie et l'induction sont, comme pour tout le reste, les seuls moyens mis à la disposition de l'historien.

Villoteau, qui a fait une étude attentive du chant des Israélites dans les synagogues du Caire et d'Alexandrie, a remarqué que la mélodie d'un chapitre du Pentateuque était contenue dans l'intervalle d'une sixte mineure, et que, bien que les modulations fussent sensibles, il n'y avait pas d'autre cadence que celle qui se faisait dans le premier ton, auquel on revenait à la fin de chaque phrase (1). On ne doit pas perdre de vue, à ce sujet, ce qui a été dit dans l'introduction de cette histoire (§ XI, p. 140 et suiv.), concernant certain type primitif de mélodies qui se retrouve partout, notamment dans un chant de l'Inde, dont l'antiquité remonte à neuf siècles environ, dans une ancienne mélodie de l'*Hagadah,* fête solennelle en commémoration de la sortie de l'Égypte du peuple hébreu, dans des chansons arabes, et dans le chant du psaume *In exitu Israël* de l'Église catholique, qui paraît être précisément dérivé de la tradition hébraïque. Tous ces chants ont pour limites l'étendue d'une gamme de sixte mineure ascendante et descendante, telle que celle-ci :



Cette même gamme est aussi le type des chants du deuxième ton, du cinquième et du septième, dans la liturgie syriaque, ainsi que du

(1) Ouvrage cité, 2me partie, chap. VI, art. III.

deuxième ton de l'église arménienne (1). En général, le caractère des mélodies orientales est mineur, et rarement les chants embrassent toute l'étendue de l'octave.

Un chant expiatoire, entendu aussi par Villoteau, avait une expression plus triste, plus plaintive; résultat nécessaire de sa gamme de sept degrés ainsi formulée (2) :



Dans cette gamme, les éléments attractifs d'expression sont multipliés, car on y compte trois demi-tons et une seconde augmentée (d'*ut* dièse à *si* bémol). Cette gamme a le principe enharmonique d'un des modes égyptiens découverts à l'aide de la flûte du Musée de Florence (3) : elle se retrouve aussi dans les airs populaires de diverses contrées, dont il sera parlé dans la suite de ce livre. Les chants engendrés par une telle gamme ont un caractère essentiellement oriental. Elle ne doit pas être confondue avec une des formes de la gamme mineure des Européens; forme d'ailleurs incorrecte et que n'adoptent pas les musiciens doués d'un sentiment délicat. Dans cette forme, la gamme mineure est celle-ci :

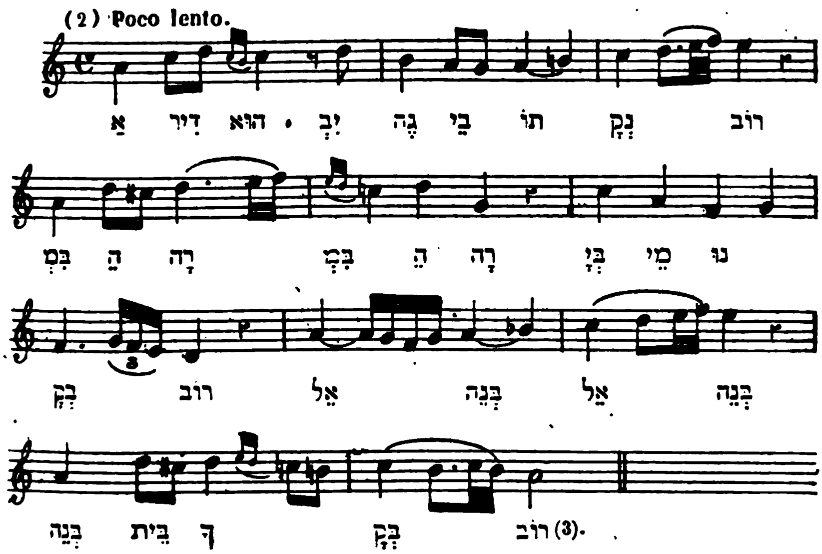


On y remarque une seconde augmentée, comme dans la gamme des juifs du Caire, mais cet intervalle s'y trouve entre le septième et le sixième degré, tandis qu'il est, dans l'autre, entre la quatrième et la troisième note.

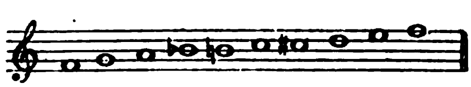
Les anciens Hébreux ont eu aussi des chants dans le mode majeur; cela est au moins vraisemblable, car on trouve l'usage de ce mode répandu chez tous les peuples asiatiques, particulièrement chez les Arabes, qui en ont de formes variées dans les nombreuses gammes ou *tabaqah* de leurs différents modes; or, les Hébreux étaient Arabes. Toutefois, on remarque, dans certains chants des

(1) Ces propositions seront démontrées dans le troisième volume de cette histoire.
(2) *Loc. cit.*
(3) Voyez livre premier de cette histoire, chap. III, p. 228.

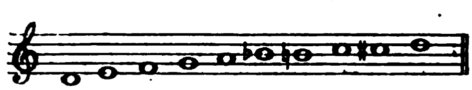
synagogues de l'Égypte un caractère mixte, qui tient du majeur et du mineur, et qui laisse dans l'incertitude sur la formule de la gamme; tel est celui-ci, recueilli dans la synagogue d'Alexandrie (1) :



L'examen de cette mélodie ne fait pas découvrir si l'échelle de ses sons est celle-ci, descendant accidentellement à une tierce mineure en dessous de la note initiale de la gamme :



Ou si c'est cette autre, dont les trois premières notes sont répétées à l'octave :
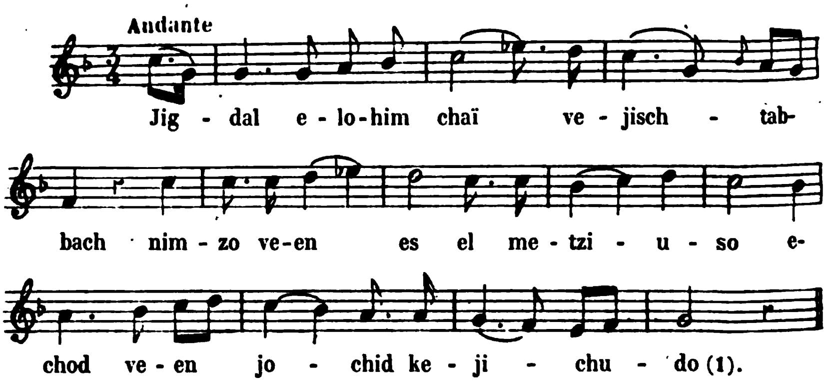


(1) Je suis redevable de la communication de ce chant à Émile Lubbert, qui avait été mon élève, et qui, après avoir dirigé l'Opéra et l'Opéra-Comique de Paris, s'était fixé en Égypte, où il fut chargé d'affaires. Il y est mort en 1859. Voyez son article dans la *Biographie universelle des musiciens*, par l'auteur de cette Histoire.

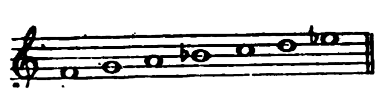
(2) Bien que l'hébreu se lise de droite à gauche, j'ai cru devoir écrire ce chant en sens inverse, pour éviter au lecteur l'embarras de la lecture de la musique à rebours.

(3) « Dieu tout-puissant, construis ton temple! construis-le bientôt; construis-le dans notre temps; construis-le! Oh! laisse voir la sainte consécration du temple à ceux qui ont foi en toi! »

Tout est donc renfermé dans le domaine des conjectures, en ce qui concerne la tonalité de la musique qui fut en usage dans le temple de Jérusalem. Il existe, chez les juifs modernes de l'Orient et de l'Europe, un certain nombre de chants traditionnels, qu'ils considèrent comme très-anciens, et parmi lesquels il en est qui ont en effet un cachet d'originalité asiatique. Si l'on ne peut affirmer que ces mélodies remontent à la haute antiquité qui leur est attribuée, il est du moins vraisemblable qu'il s'y trouve des traditions de l'époque de la dispersion des Israélites, après la destruction finale du temple. Une de ces mélodies, dont on a malheureusement perverti le caractère par un refrain dans le goût moderne, fournit un exemple du mode majeur avec un écart de modulation et une suspension de cadence ; la voici :
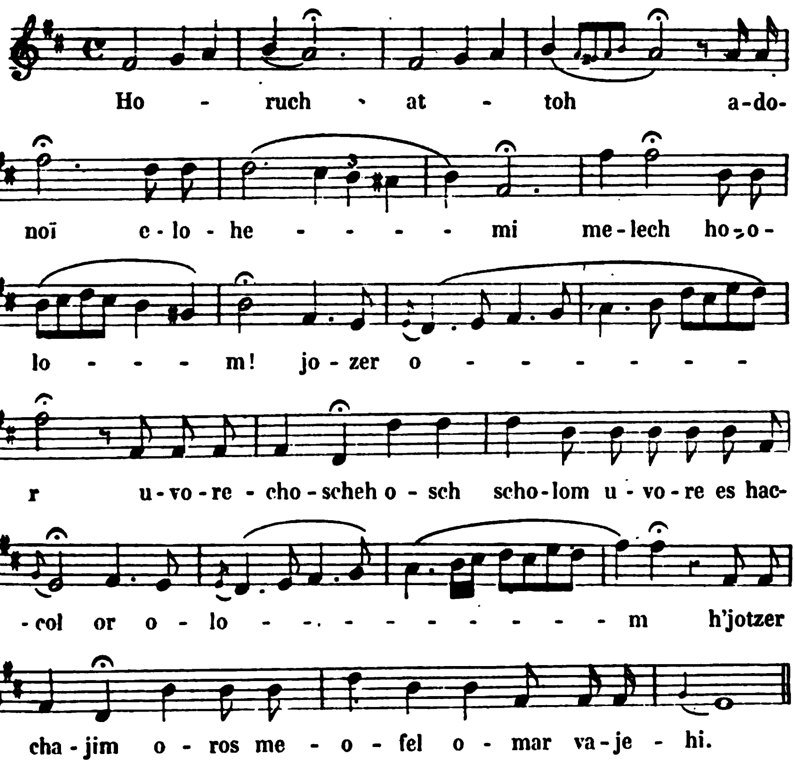


Par l'arrangement qu'on a fait de cette mélodie originale, pour la musique actuelle des synagogues, le chœur répond en harmonie au Kazan, et termine par une cadence sur la tonique *fa*. Si le musicien arrangeur avait compris que le caractère oriental du chant consiste précisément à n'avoir de tonique ni au commencement, ni à la fin, et à toucher à des intonations étrangères au ton, il se serait gardé de cette finale qui le gâte. Quoi qu'il en soit, il est hors de doute que le mode est ici majeur. La formule de la gamme de ce chant est évidemment celle-ci :



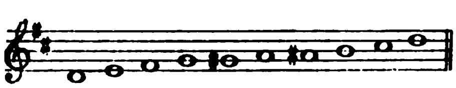
(1) M. Naumbourg, *Chants religieux des Israélites, contenant la liturgie complète de la synagogue, des temps les plus reculés jusqu'à nos jours ;* p. 230.

Le *mi* bécarre de l'avant-dernière mesure n'est qu'une *appogiature.* Le même chant reprend à toutes les strophes.

Un autre chant traditionnel, en forme de récitatif, tire aussi son originalité de l'absence de tonique au commencement et à la fin, ainsi que de l'incertitude de la tonalité, majeure ou mineure, comme on peut en juger ici (1) :



Au premier aspect, l'échelle des sons de ce chant est celle-ci :



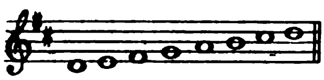
Mais en présence de ces formes étranges,
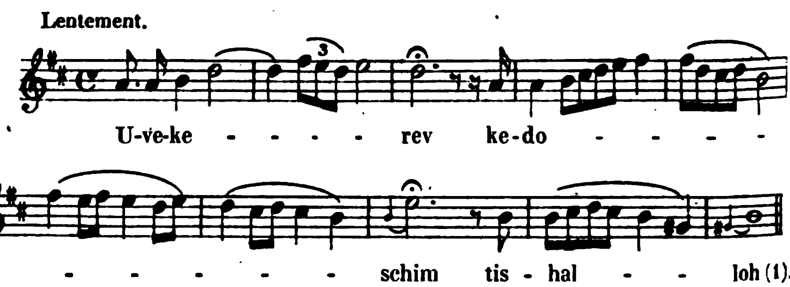


(1) Même ouvrage, p. 243.

et de la finale , l'unité tonale disparaît; à vrai dire, on ne reconnaît pas de tonique dans la mélodie.

Dans un autre chant, qui paraît d'abord avoir pour base cette gamme :
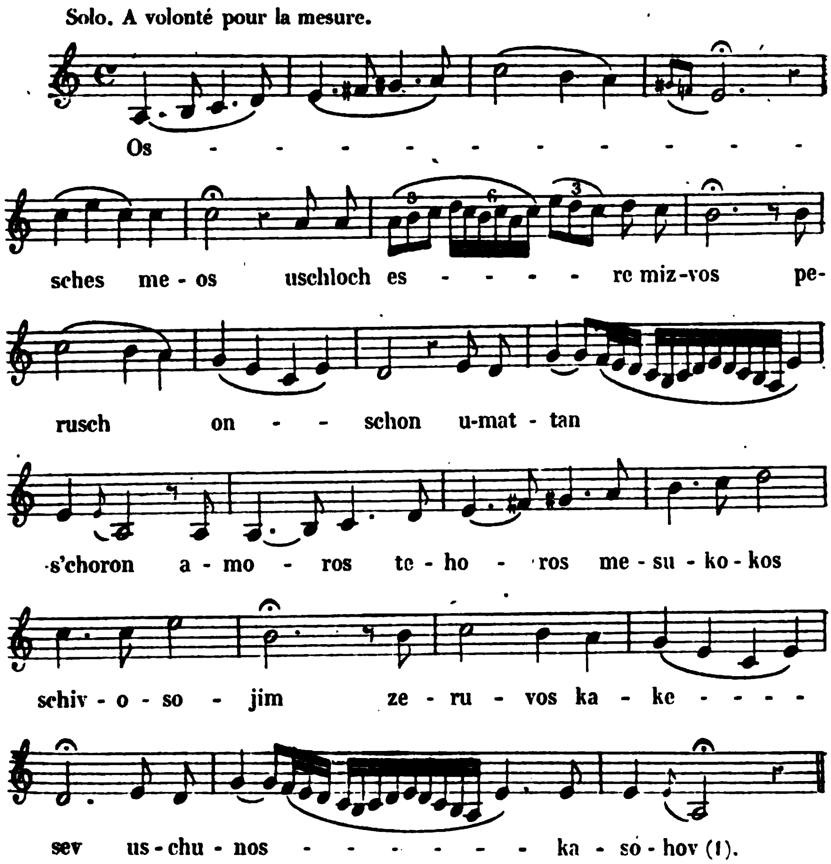


on trouve ces phrases finales :



Les trois modulations qui s'y succèdent sont si étrangères l'une à l'autre, qu'elles appartiennent, de toute nécessité, aussi bien que les exemples rapportés ci-dessus, à un système inconnu de tonalité, qui n'a pas d'analogie avec le système européen. Les éléments que nous possédons de cette tonalité sont trop incomplets pour qu'il soit possible d'en retrouver le principe et d'en refaire la théorie; mais les singularités qui s'y font remarquer permettent d'y reconnaître le génie oriental.

Quelques autres chants traditionnels du culte mosaïque démontrent d'ailleurs cette origine par leur luxe d'ornements, ainsi que par la liberté de mesure et de mouvement que garde le Kazan dans leur exécution. On pourrait comparer ces chants à ceux des *mouezzen* arabes, lorsqu'ils convoquent à la prière, du haut des minarets, à cette différence près que les intonations musicales sont plus déterminées dans le chant traditionnel de la synagogue. Voici une de ces mélodies, où le caractère asiatique est saisissant :

(1) Naumbourg, ouvrage cité, p. 242.



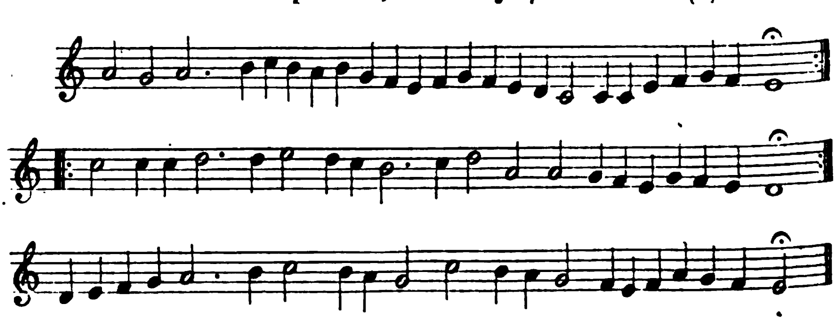
Le contenu du chapitre précédent et de celui-ci conduit à des conclusions qui ne paraissent pas avoir été aperçues jusqu'à ce jour. En premier lieu, on a vu que l'interprétation des accents toniques est différente chez les Israélites allemands, italiens, espagnols, français et anglais; ce qui suffit pour démontrer que la signification réelle de ces signes est ignorée des juifs européens depuis une longue suite de siècles. Ce fait peut s'expliquer facilement, si l'on se rappelle que la tribu de Lévi était seule en possession des traditions musicales du temple, et qu'après les soixante-dix ans de captivité à Babylone, les désastres de la Judée, l'émigration d'une partie de la nation en Syrie et en Égypte, enfin, la cessation d'une transmission du chant authen-

(1) Naumbourg, ouvrage cité, p. 227.

tique des lévites à leurs enfants par la longue interruption du service du Temple, toutes ces causes, disons-nous, avaient réduit à un si petit nombre les musiciens capables de remplir les fonctions de chantres et d'instrumentistes, après la réédification du temple, qu'il ne s'en trouva plus que cent vingt-huit parmi les Lévites, au lieu de quatre mille, qui faisaient autrefois ce service. Les calamités qui assaillirent et accablèrent la Judée depuis ce temps jusqu'à l'entière dispersion de ses habitants, diminuèrent encore le nombre des enfants de Lévi, toujours plus exposés que les autres tribus, dans les siéges que le temple de Jérusalem eut à soutenir. Rien d'étonnant donc dans l'ignorance où tombèrent ensuite les juifs en ce qui concerne le sens de la notation musicale des chants de la Bible. Les rabbins essayèrent de le retrouver dans la suite, mais chacun interprétait à sa manière les signes de la notation; de là les variétés si tranchées des accents toniques qu'on a vues dans le chapitre précédent. Or les accents toniques, ainsi traduits, étant particulièrement ceux des cinq livres du Pentateuque et des Prophètes, il en résulte que le chant de ces parties de la Bible est entièrement différent d'un pays à l'autre dans les synagogues.
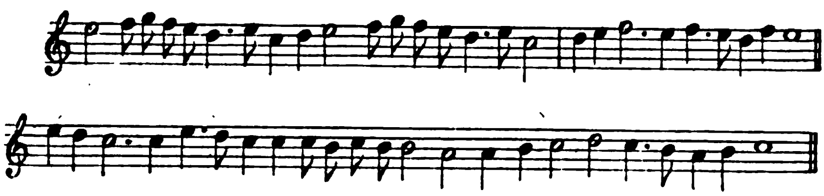
Il en est de même des Psaumes, dont les intonations sont différentes en Allemagne, en Espagne, en Hollande, en Angleterre et en France. Les accents toniques des Psaumes présentent des différences sensibles avec ceux du Pentateuque, et leur tradition est plus obscure encore pour la plupart des interprètes. La comparaison de deux psaumes allemands et espagnols (le XV[e] et le XVIII[e]) suffit pour démontrer cette vérité.

Chant du XV[e] psaume, chez les juifs allemands (1).
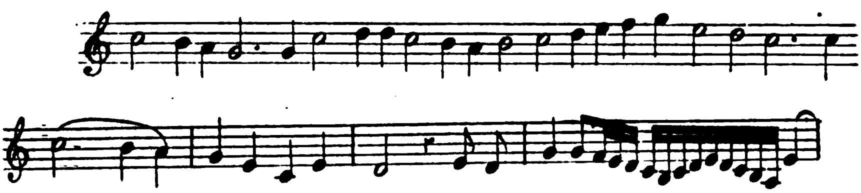


(1) XIV[me] psaume de la Vulgate : *Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo?*
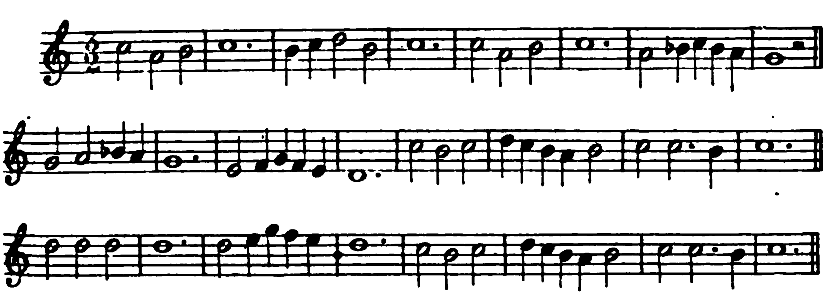
Chant du XV[e] psaume, chez les juifs espagnols.



Chant du XVIII[e] psaume, chez les juifs allemands (1).



Chant du XVIII[e] psaume, chez les juifs espagnols.



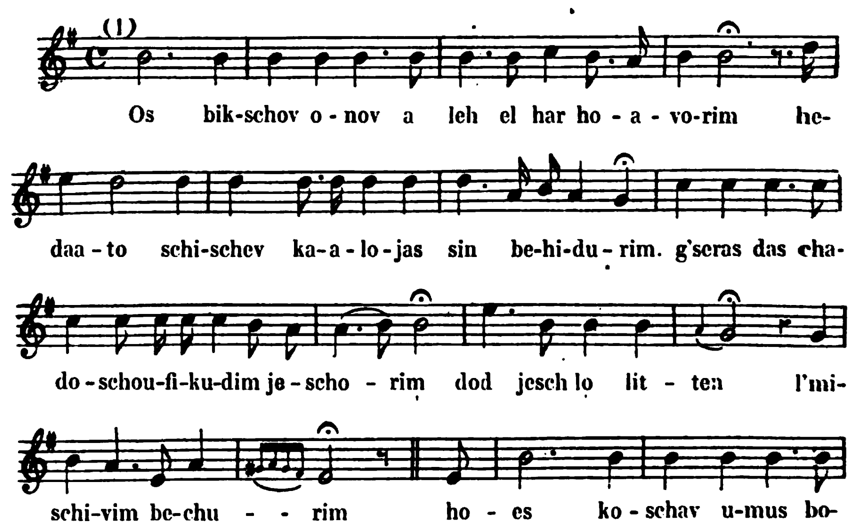
De ces comparaisons, qui pourraient être multipliées, ressort la preuve que ces chants ne sont pas les traductions des accents toniques de la Bible; que leur caractère n'a rien de commun avec les mélodies orientales; qu'il est européen, et peut-être qu'il indique des chants populaires appliqués à la poésie du psalmiste. On a vu précédemment les motifs qui autorisent à croire que les juifs de l'Égypte et de la Syrie ont conservé des traditions plus vraies de la signification originale des accents toniques, et que leurs chants sont un reflet de ceux du temple de Jérusalem. Le savant musicien (2), dont les pa-

(1) XVII[me] psaume de la Vulgate : *Diligam te, Domine, fortitudo mea.*
(2) Villoteau.

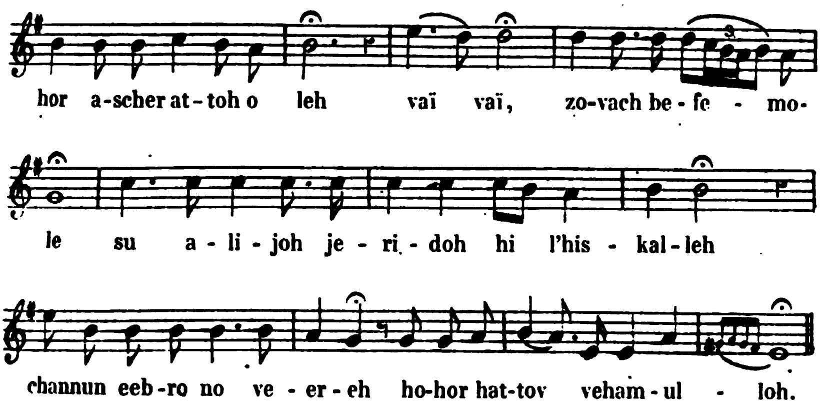
roles ont été citées plusieurs fois dans ce livre, confirme notre opinion à ce sujet.

Mais, si les interprétations israélites des accents toniques du Pentateuque, des Prophètes et des Psaumes, dans les diverses contrées de l'Europe, n'ont pas de valeur historique, il n'en est pas de même de leurs chants traditionnels : ces mélodies des prières liturgiques, confiées à la mémoire du peuple hébreu, ne s'en sont pas plus effacées que les chants populaires et primitifs chez toutes les nations de la terre. Dans la tradition des chants qui résonnent encore, après un temps presque immémorial, au sein de toutes les synagogues, vit le génie sémitique de l'Orient : sans rien exagérer, il est permis de les considérer comme les précieux restes d'un art qui précéda la dispersion des Juifs et l'anéantissement de leur existence politique.

Il est une autre partie de la liturgie musicale des Israélites modernes dont l'antiquité ne paraît pas douteuse, à savoir les *récitations*, qui tiennent à la fois du langage parlé, mais fortement accentué, et du chant proprement dit, avec quelques ornements de goût oriental dans les finales. La même forme se répète sur tous les versets du texte. Comme exemple de morceaux de ce genre, nous donnons ici la complainte de Moïse.



(1) Naumbourg, ouvrage cité, p. 231.



Les chants traditionnels, et les modes de récitation accentuée et mêlée de chant, sont donc les seules parties de la liturgie musicale en usage dans les synagogues de l'Europe qui peuvent être considérées comme dérivant de l'ancienne musique du temple de Jérusalem : les traditions de tout le reste sont à jamais perdues. Les consistoires israélites, d'ailleurs, ne reculent pas devant les innovations dans le culte, au point de vue du chant. Ainsi qu'il a été dit précédemment, l'harmonie s'y introduisit dès le dix-septième siècle, et, depuis le commencement du dix-neuvième, le style de la musique moderne s'y est établi sans contestation. On y entend des solos, duos, trios, quatuors et chœurs, parfois accompagnés de l'orgue et même de la harpe, et qui ne seraient pas déplacés dans une action dramatique. Halévy a composé quelques morceaux de ce genre pour le temple consistorial de Paris, et les recueils de Nathan, de Lovi et de M. Naumbourg en contiennent un grand nombre, destinés à toutes les fêtes hébraïques.

Longtemps opprimés, en butte à des persécutions incessantes et victimes de cruautés inouïes, les juifs courbèrent longtemps la tête; mais, doués en général d'une vive intelligence, armés d'une patience à toute épreuve, ayant foi dans l'avenir et possédant le génie des affaires, ces descendants des Sémites orientaux se sont fortifiés dans le silence, et, devenus puissants par leurs richesses, ils ont prouvé à notre siècle qu'ils n'étaient pas seulement d'habiles calculateurs, de grands négociants et d'ingénieux financiers, des esprits fins et déliés, mais des artistes d'une haute valeur, et surtout des musiciens qui se

sont placés au rang des plus illustres, soit dans la composition, soit dans l'exécution. A tout jamais, les noms de Meyerbeer, de Mendelssohn, d'Halévy seront inscrits parmi ceux des héros de l'art, et toute une phalange de talents distingués, formée de leurs coreligionnaires, leur servira d'escorte dans l'histoire de la musique.

APPENDICE DE L'INTRODUCTION.

APPENDICE DE L'INTRODUCTION.

Note A.

Le créateur de l'anatomie comparée, Cuvier, a établi, d'après les résultats de ses études géologiques, que la conformation actuelle du globe terrestre montre partout les traces de grands cataclysmes, qui ont bouleversé toute sa surface, à différentes époques, jusqu'à une certaine profondeur; mais il y a lieu de croire, dit-il, que ces immenses révolutions physiques ont précédé la création de l'homme, car aucun fossile humain ne se mêle aux débris des générations animales qui ont disparu dans ces catastrophes(1). Les géologues formés à l'école de ce savant adoptèrent ses théories de créations successives, qui tour à tour auraient disparu, soit par l'action du feu souterrain, soit par le soulèvement spontané des mers, lesquelles, à diverses époques, auraient englouti tous les êtres animés. A ces immenses bouleversements auraient succédé de nouvelles créations, qui auraient réalisé chacune un progrès sur l'état précédent, et la dernière aurait été celle de l'homme. Ces idées furent en crédit pendant trente ans environ; postérieurement elles ont été abandonnées. Les géologues s'accordent aujourd'hui à reconnaître, avant et après le grand déluge dont on trouve des traditions chez les peuples de l'antiquité, des transformations lentes qui se révèlent dans les couches superposées qui forment l'enveloppe du globe terrestre, à diverses profondeurs.

Il y a, comme on le verra plus loin, de l'intérêt pour l'histoire de la musique dans les conquêtes récentes de la science; de ces conquêtes sont résultées les preuves que l'homme fut contemporain d'espèces animales et végétales éteintes depuis longtemps, et dont on trouve les débris dans les couches géologiques désignées par les noms de *tertiaire* et *quaternaire,* appartenant aux grandes époques qui ont précédé le déluge. Non-seulement des fragments du squelette humain ont été découverts dans ces couches, ou du moins dans le *diluvium,* mêlés aux restes de grands mammifères tels que les mammouths et autres éléphants, les rhinocéros, les hippopotames, les lions, les hyènes et les ours des cavernes, lesquels vécurent originairement en Europe, mais encore des produits industriels de l'espèce humaine

(1) Cuvier, *Recherches sur les ossements fossiles.* (Discours préliminaire sur les révolutions du globe.)

ont été recueillis en nombre immense dans des gisements placés sous diverses latitudes, notamment en France, en Belgique, en Angleterre, en Suisse, en Danemark, en Amérique, et l'on en a formé des musées (1). Parmi ces produits se trouvent des ustensiles en silex taillé, usé et poli, des couteaux, des marteaux en pierre, d'autres instruments façonnés en forme de fer de lance, des têtes de flèches barbelées et autres, et même des essais d'instruments sonores, en pierre, en cornes d'animaux ou en os (2). Non-seulement ils fournissent la preuve de l'existence de l'espèce humaine antérieure au déluge, mais on peut y reconnaître, jusqu'à un certain point, l'état de ses facultés et de son développement intellectuel.

Il ne peut convenir au plan de mon ouvrage d'entrer, sur ce sujet, dans des détails que le lecteur trouvera en abondance dans les livres cités ici; il suffira de rappeler quelques faits principaux qui se rattachent indirectement à l'histoire de la musique. En premier lieu, il est bon de savoir que la science distingue trois âges dans les époques antérieures aux temps historiques, à savoir : 1° *l'âge de pierre*, c'est-à-dire l'âge où l'homme n'eut à sa disposition, pour fournir à sa subsistance et pourvoir à sa défense, que des ustensiles et des armes de pierre; 2° *l'âge de bronze;* 3° *l'âge de fer.* Il y a loin de l'âge élémentaire de pierre à l'âge de bronze, car le bronze n'est pas un produit naturel : il se compose d'un alliage de neuf dixièmes de cuivre et d'un dixième d'étain. Si le cuivre se rencontre en certains gisements à l'état natif, il n'en est pas ainsi de l'étain, métal peu commun qui ne se trouve jamais pur. Or, comme on l'a fait remarquer avec justesse (3): « Découvrir l'existence de ce métal dans son minerai, le dégager de sa « gangue, le mélanger avec le cuivre dans des proportions voulues, couler « le mélange fondu dans un moule, en lui laissant acquérir de la dureté par « un refroidissement lent, sont des opérations qui annoncent beaucoup de « sagacité, et une grande habileté dans la manipulation.... Le nombre et « la variété des objets appartenant à l'âge de bronze en indiquent la longue

---

(1) Cf. M. Ch. Lyell, l'*Ancienneté de l'homme prouvée par la géologie*, traduction française de M. Chaper (Paris, 1864); *passim*. — *L'Homme fossile en France; appendice à l'Ancienneté de l'homme*, par sir Ch. Lyell (Paris, 1864). P. C. Schmerling, *Recherches sur les ossements fossiles découverts dans les cavernes de la province de Liége* (Liége, 1833-1834). — Marcel de Serre, *Essai sur les cavernes à ossements et sur les causes qui les y ont accumulés;* 3e édit. (Lyon et Paris, 1838). — M. Spring, *les Hommes d'Engis et les hommes de Chauvaux*, dans les bulletins de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, trente-troisième année. 2e série, tome XVIII, p. 479 et suiv. — W. F.-A. Zimmermann, *l'Homme, problèmes et merveilles de la nature humaine*, 6e édit. (Paris, 1865, p. 104-110).

(2) Cf. Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes* (Paris, 1849). — Pictet, *Traité de Paléontologie*, 2e édit. (Paris, 1853, t. I, p. 146 et suiv.). — Les mémoires et notes de MM. de Quatrefages, Milne Edwards, J. Desnoyers, de Wybraie, Ed. Lartet et H. Chrysty, dans l'*Appendice à l'Ancienneté de l'homme*, de sir Ch. Lyell, intitulé *l'Homme fossile en France* (Paris, 1864).

(3) Sir Ch. Lyell, l'*Ancienneté de l'homme*, etc., p. 10 et 11.

« durée, comme le fait aussi pressentir le contraste entre la grossièreté des « premiers outils, simples répétitions le plus souvent de ceux de l'âge de « pierre, et le travail bien plus soigné des armes de la dernière partie de « cette période.

« La phase suivante du progrès, caractérisée par la substitution du fer « au bronze, indique un grand pas dans la carrière des arts. Le fer, sauf « dans les météorites, ne se présente jamais à l'état naturel (pur), en sorte « que la reconnaissance de ses minerais et la séparation du métal de sa « gangue sont des opérations qui exigent de grands moyens d'observation « et d'invention. La fusion du minerai exige une chaleur intense qu'on ne « peut obtenir que par des moyens artificiels, et en se servant de souffleries « alimentées par le souffle de l'homme, par des soufflets, ou quelque ma« chine appropriée à ce but (1). »

La durée de ces divers âges est inconnue, mais sans doute elle a été longue, à en juger particulièrement par l'âge de pierre, où l'on trouve les traces de l'existence de l'espèce humaine dans des gisements qui appartiennent à des époques évidemment très-éloignées les unes des autres. Dans quelques-uns de ces gisements, l'homme est contemporain de grandes espèces animales éteintes; dans d'autres, de beaucoup postérieurs, ces espèces ont disparu, et l'on en trouve d'autres en abondance, le renne, par exemple, qui vivait alors au midi de la France, et qui existe encore, mais qui, depuis un temps immémorial, ne se trouve plus qu'à l'extrémité septentrionale de l'Europe, dont le rude climat paraît seul lui convenir (2); d'où l'on peut conclure qu'un changement considérable de position de la terre a dû s'opérer dans cet espace de temps.

Une question importante se présente relativement aux populations qui vécurent dans le long âge de pierre; elle peut se formuler en ces termes : *Y a-t-il indication d'identité de race entre les fragments du squelette humain appartenant aux diverses époques de l'âge de pierre?* Une solution négative de cette question est donnée par les hommes les plus compétents de nos jours. Les crânes ou fragments de crânes fossiles, qu'on a comparés, ont présenté, jusqu'au moment où ceci est écrit, trois variétés très-distinctes. La plus ancienne race, coexistante avec les grands mammifères éteints, est celle qui a été découverte par le docteur Schmerling dans les cavernes d'Engis et d'Engihoul, sur les rives de la Meuse (3). Un crâne, dont l'état de conservation était meilleur que les autres, a offert les carac-

---

(1) *Loc. cit.*

(2) César parle du renne (*de Bello gallico*, lib. VI, 26), mais seulement d'après des renseignements vagues recueillis de la bouche des Germains, et comme existant au-delà de la forêt Hercynienne, dont personne ne connaissait les limites.

(3) *Recherches sur les ossements fossiles découverts dans les cavernes de la province de Liége.*

tères suivants : 1° dimension ordinaire ; 2° forme allongée ; 3° très-faible capacité frontale ; 4° orbites très-grandes avec faible concavité du bord orbitaire ; dents incisives très-grandes, enchâssées verticalement. Les signes caractéristiques de cette conformation sont la faible capacité frontale, qui indique une intelligence bornée, et la grande capacité occipitale, indice du développement des instincts grossiers. D'après les os des membres recueillis en même temps, Schmerling attribue aux hommes de cette race une taille moyenne de cinq pieds et demi. La seule analogie remarquée entre la tête de cette même race et le nègre de l'Afrique est le front fuyant. Un savant anatomiste anglais (1) lui a trouvé de l'affinité avec les races sauvages de l'Australie. Un autre pense que le crâne d'Engis tient le milieu entre ceux de l'Australien et de l'Esquimau (2). Les seuls produits industriels de la race humaine d'Engis sont les ustensiles et les armes de pierre aiguisés par simple cassure, car elle ne connaissait pas l'art de polir ces instruments par le frottement. Les armes et ustensiles en silex recueillis dans le *diluvium* de la vallée de la Somme, par M. Boucher de Perthes, ont le même aspect ; ils sont contemporains et appartiennent vraisemblablement à la même race (3).

A une époque évidemment postérieure appartient une autre race dont on a découvert les ossements en 1842, dans une caverne de la montagne de Chauvaux (province de Namur), près de la Meuse (4). Ces os étaient enchâssés dans une couche de stalagmite qui ne pouvait être brisée que par le marteau ; ils avaient été cassés par le milieu ou par les extrémités, pour en tirer la moelle. On y reconnaissait ceux des membres de femmes et d'enfants mêlés à des os de bœufs énormes, d'élans, d'aurochs ou bisons de Lithuanie, de lièvres, de martres, d'oiseaux. Parmi ces restes, un seul crâne entier a été trouvé ; les autres étaient fracturés et confondus avec des mâchoires brisées et un grand nombre de dents répandues çà et là. Le crâne était celui d'un jeune individu de race brachycéphale, c'est-à-dire à tête de petite dimension. Le front était fuyant, les tempes aplaties, les narines larges, les arcades alvéolaires très-prononcées, les dents dirigées obliquement, l'angle facial inférieur à 70 degrés. M. Spring remarque que ces caractères sont ceux des Papous, ou populations noires de l'Océanie. Dans le grand nombre de restes d'animaux ruminants qui se trouvaient mêlés aux ossements humains, il n'y avait aucun squelette de tête ; ni cornes de bœuf, ni bois de cerf ou d'élan : les animaux étaient évidemment des produits de

---

(1) M. le professeur Huxley.

(2) M. Carl Vogt, *Vorlesungen ueber den Menschen*, t. II, p. 73.

(3) *Antiquités celtiques et antédiluviennes.*

(4) M. A. Spring, *Sur les ossements humains découverts dans une caverne de la province de Namur*, dans les bulletins de l'*Académie royale de Belgique*, tome XX, pages 427-443.

chasse qui avaient été dépecés avant d'être introduits dans la grotte. Il ne faut pas oublier que parmi ces débris se trouvaient des cendres, des fragments de charbon végétal, ainsi que de petites portions de briques ou d'argile calcinée. Les conclusions de M. Spring, après un long examen de tous ces objets et des lieux qui les contiennent, sont : 1° que les êtres humains de la caverne de Chauvaux sont postérieurs au déluge; 2° qu'ils sont antérieurs aux Celtes et identiques aux Indiens occidentaux; 3° et enfin, que les ossements de cette caverne sont les restes d'un festin de cannibales.

On a objecté, contre la grande antiquité relative des hommes de la caverne de Chauvaux, que ces restes sont ceux de la population qui s'établit dans les Gaules aux époques historiques; à cette objection, M. Spring répond d'une manière victorieuse en ces termes : « Convenons tout de suite « qu'en effet aucun intervalle ne semble avoir séparé le règne des hommes « de Chauvaux de celui des peuples historiques qui sont venus, plus tard, « les chasser devant eux et qui les ont en partie exterminés; mais affirmons « en même temps qu'il n'y a pas eu de confusion entre les premiers, qui « étaient de race brachycéphale (à petite tête), et les seconds, qui étaient « tous de race dolichocéphale (à tête allongée). Affirmons, en outre, que, pendant de longs siècles peut-être, le sol a été possédé exclusivement par les « hommes de Chauvaux. Ils marquent une période à part dont les vestiges « se retrouvent ailleurs (1). »

Nous connaissons donc déjà deux races humaines très-distinctes, à savoir celle des hommes antédiluviens, dont on retrouve les restes fossiles dans les cavernes d'Engis, d'Engihoul, dans le diluvium de la vallée de la Somme, près d'Abbeville et d'Amiens, dans le comté de Norfolk, en Angleterre, ainsi qu'en beaucoup d'autres lieux, et celle des hommes postdiluviens de la caverne de Chauvaux, dont les traces se font remarquer en divers autres gisements. Les résultats importants des recherches faites par MM. Ed. Lartet et H. Christy, dans le Périgord, ont fait connaître une autre race humaine, plus ancienne que celle des hommes de Chauvaux, laquelle fut douée d'une organisation très-supérieure et dont les produits sont les signes d'une civilisation plus avancée (2).

Les grottes du département de la Dordogne, particulièrement de Moustier, de la Madeleine et d'Eyzies, commune de Tayac, arrondissement de Sarlat, explorées par ces savants, leur ont donné les résultats les plus importants en ce qui concerne cette race si intéressante. La haute antiquité de son existence, dans la partie méridionale de la France qui avoisine les

---

(1) M. A. Spring, *les Hommes d'Engis et les hommes de Chauvaux,* bulletins de l'Académie royale de Belgique, tome XVIII, 2e série, p. 497.

(2) Cf. l'*Homme fossile dans le Périgord*, mémoire de MM. Lartet et Christy, dans la *Revue archéologique* (1861), et dans l'Appendice de l'*Ancienneté de l'homme* de M. Lyell, intitulé l'*Homme fossile en France*, p. 135 et suiv.

Pyrénées, est démontrée par sa contemporanéité avec le renne, dont les os sont mêlés aux siens, et dont le bois est employé dans la fabrication de divers ustensiles. Cet animal, qui ne vit que dans les pays où le froid est le plus intense, n'a pu exister en France, vers les Pyrénées, que dans la période excessivement reculée appelée par les géologues *postglaciaire*. Les armes et outils en silex, fabriqués par les hommes de cette race, sont taillés avec une habileté remarquable; les ornements gravés qui les décorent accusent, par leur symétrie, un certain génie naturel chez leurs auteurs. Ces ustensiles sont aussi d'un usage plus commode que les produits d'une autre race, étant pourvus d'espèces de poignées par lesquelles on peut les saisir, ou disposés pour recevoir un manche. Parmi les objets fabriqués avec le bois de la tête du renne sont des flèches barbelées, des poinçons et des aiguilles. Celles-ci sont affilées et ont la tête percée d'un chas. Elles servaient sans doute à coudre les peaux provenant de la chasse et dont se vêtaient ces hommes d'un monde oublié. Comme font encore les Esquimaux, ils tiraient le fil nécessaire à ce travail des tendons du renne fendus et finement divisés, ainsi que le prouvent les entailles faites aux canons du renne, près de leur articulation inférieure, pour en détacher les tendons (1).

Cette même race privilégiée s'était élevée jusqu'à l'idée de représenter la nature par l'art : les savants archéologues qui l'ont fait connaître ont trouvé, dans la caverne d'Eyzies et dans une autre, à Langerie-Basse, hameau des mêmes localités, des figures de mammifères gravées au simple trait, et assez bien caractérisées pour qu'on y reconnaisse l'espèce bovine; et, ce qui est plus remarquable encore, dans la même station de Langerie-Basse, ils ont trouvé un poignard ou sorte d'épée, détachée tout d'une pièce du merrain d'un bois de renne. C'est une véritable sculpture, dont on peut voir la description intéressante avec la figure dans le mémoire de MM. Lartet et Christy (2). Des observations faites par ces savants, il résulte que la race humaine dont il s'agit n'atteignait pas la taille moyenne des populations actuelles de l'Europe.

Une quatrième variété de race humaine a laissé des témoignages certains de son existence dans les tourbières du Danemark, ainsi que dans les immenses dépôts d'écailles d'huîtres et d'autres mollusques comestibles qui se trouvent sur les côtes du Jutland, des îles danoises et de la Suède (3). Ces dépôts renferment aussi des ossements brisés d'animaux, des os d'oi-

(1) Cette observation, faite par MM. Lartet et Christy, est consignée dans une note de leur mémoire.

(2) *Revue archéologique*, avril 1864, et dans l'*Homme fossile en France*, appendice de sir Ch. Lyell, p. 155-170, fig. 5, 7. 8, 10. Il n'est pas inutile de rappeler ici que ces objets ont été vus à l'Exposition universelle de Paris, en 1867, dans la section de l'histoire du travail humain.

(3) Ces monticules, appelés dans le pays *Kjok-Kenmœding*, c'est-à-dire *débris de cuisine*, ont une hauteur qui varie de 1 à 3 mètres, et la masse a quelquefois 300 mètres de long sur 45 ou 60 de large.

seaux et de poissons, ainsi que des haches et autres instruments de silex, différents de ceux des autres races ; ces instruments sont polis et les tranchants sont affilés par le frottement, tandis que ceux des autres races sont façonnés par la percussion. Des crânes humains ont été extraits du fond des tourbières et d'anciens tumulus qu'on croit remonter à une époque ancienne de l'âge de pierre, bien que postérieure au déluge. Ces crânes sont petits et ronds ; les naturalistes danois ont constaté qu'ils ont beaucoup d'analogie avec ceux des Lapons actuels. Les os dont ils sont accompagnés démontrent que les hommes de cette race étaient de petite stature.

Les quatre variétés d'hommes dont il vient d'être parlé vivaient de la chasse et de la pêche, comme le prouvent les débris de mammifères, d'oiseaux, de poissons, et les coquilles, accumulés dans les lieux qui leur ont servi de demeures. Parmi les résultats des recherches faites jusqu'à ce moment, se trouve une cinquième variété, différente des autres en ce qu'elle construisait elle-même ses habitations, les mettait à l'abri des animaux malfaisants et des attaques des ennemis ; qu'elle avait adopté le système d'associations par villages ; qu'elle se nourrissait de végétaux et cultivait la terre. Les traces de son existence sont une des découvertes les plus récentes. « Pendant l'hiver de 1854, les eaux du lac de Zurich avaient été extraor- « dinairement basses ; elles s'étaient retirées à une grande distance et « avaient laissé le limon du fond à découvert. Ce limon contenait un grand « nombre d'outils de pierre, des os et des cornes taillés, des poteries, des « noisettes et des végétaux divers à demi pourris. Il se trouvait, en outre, « enfoncés perpendiculairement dans le lit du lac, des pilotis au nombre « d'environ *cent mille ;* chacun de 20 à 30 centimètres de diamètre, et tous « régulièrement disposés à la distance de 30 à 40 centimètres les uns des « autres. L'esprit sagace de M. Ferdinand Keller, secrétaire de la Société « des antiquaires de Zurich, découvrit bientôt que ces pilotis étaient les « fondations d'un village antique antérieur aux âges de bronze et de fer, « et que les objets de pierre et d'os dataient d'un peuple antédiluvien. » Cette dernière déduction est peut-être empreinte d'un peu trop d'enthousiasme. Quoi qu'il en soit, « la découverte produisit une sensation immense et « devint le point de vue de recherches auxquelles les principaux naturalistes « et antiquaires de la Suisse prirent part avec une ardeur et une intelli- « gence qu'on doit admirer. On trouva peu à peu de semblables villages « dans tous les lacs de la Suisse, dans les lacs de la Lombardie et dans « ceux de la Bavière. Dans la Suisse seulement on en connaît déjà deux « cents (1). »

A Wangen, près de Stein, sur le lac de Constance, existait une des plus anciennes habitations lacustres : on y a trouvé des hachettes de serpentine

---

(1) M. A. Spring, *les Hommes d'Engis et les hommes de Chauvaux ; Bulletin de l'Académie royale de Belgique,* 2e série, t. XVIII, p. 500-501.

et de diorite, avec des têtes de flèches de quartz, des fragments de tiges de froment, de beaux épis d'orge semblables à ceux qui accompagnent souvent les momies d'Égypte, une autre espèce de graine, des pains ronds et plats. « Le tout, dit M. Ch. Lyell, montre clairement que, pendant la période de « pierre, toutes ces céréales étaient cultivées par les habitants des lacs, « qui d'ailleurs avaient réduit à l'état domestique le chien, le bœuf, le mou- « ton et la chèvre (1). » Ajoutons qu'en 1862, des fragments d'étoffes de lin tissé et tressé ont été découverts dans six emplacements d'habitations lacustres.

Au milieu d'une profusion de restes d'animaux trouvés dans ces localités, on n'a rencontré qu'un petit nombre d'os humains, et jusqu'ici un seul crâne, extrait à Meilen, sur le lac de Zurich : il offre un intermédiaire entre les crânes de formes rondes et allongées et a de l'analogie avec le type dominant encore en Suisse (2).

Nous voici parvenus au point où il est possible d'aborder cette question primordiale : ***Quelle a pu être la nature de la musique aux premiers jours de l'existence de l'espèce humaine, à raison de la conformation des races et de leurs aptitudes*** (3)? Un tel problème serait insoluble, si l'on ne trouvait chez certaines populations de l'âge moderne des enseignements sur ce que furent les races identiques en d'autres temps. Quiconque s'est livré sérieusement aux études anthropologiques et psychologiques, concernant le dé-

---

(1) L'*Ancienneté de l'homme prouvée par la géologie*, p. 21.

(2) Rüttmayer, *Die Fauna der Pfahlbauten in der Schweiz* (Zurich, 1861, p. 181).

(3) Il n'est pas de mon sujet d'entrer dans la question si controversée de l'origine des races humaines, ni de me ranger dans le parti des unitaires ou dans celui de leurs adversaires : je me borne à constater le fait de la variété en lui-même, sans faire d'infructueux efforts pour remonter à la cause. M. Prichard, savant physiologiste et partisan décidé de l'unité d'origine, a néanmoins reconnu la réalité des variétés d'aspect dans son ***Histoire naturelle de l'homme***, etc. (Paris, 1843, 2 vol.). M. de Gobineau, auteur d'un livre de grande valeur, bien que trop systématique (*Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, 1853-1855, 4 vol.), s'y exprime en ces termes sur ce sujet : « Les races actuelles sont donc des bran- « ches bien distinctes d'une ou de plusieurs souches perdues, que les temps historiques « n'ont jamais connues, dont nous ne sommes nullement en état de nous figurer les carac- « tères même les plus généraux; et ces races, différant entre elles par les formes exté- « rieures et les proportions des membres, par la structure de la tête osseuse, par la con- « formation interne du corps, par la nature du système pileux, par la carnation, etc., « ne réussissent à perdre leurs traits principaux qu'à la suite et par la puissance des croi- « sements.

« Cette permanence de caractères génériques suffit pleinement à produire les effets « de dissemblance radicale et d'inégalité, à leur donner la portée de lois naturelles, et à « appliquer à la vie physiologique des peuples les mêmes distinctions que j'appliquerai plus « tard à leur vie morale.

« Personne ne sera tenté de le nier, il plane au-dessus d'une question de cette gravité « une mystérieuse obscurité, grosse de causes à la fois physiques et immatérielles. Certaines « raisons ressortant du domaine divin, et dont l'esprit effrayé sent le voisinage sans en devi- « ner la nature, dominent au fond des plus épaisses ténèbres du problème; et il est bien « vraisemblable que les agents terrestres, auxquels on demande la clef du secret, ne sont « eux-mêmes que des instruments, des ressorts inférieurs de la grande œuvre. » T. I, p. 225-227.

veloppement industriel et moral de l'humanité, sait qu'il a été toujours en raison de la conformation physiologique des races, laquelle était plus ou moins favorable à l'activité de l'intelligence et du sentiment. On ne connaît ni la force vitale ou organique en soi, ni son mode d'action. Les phénomènes seuls sont connus. Or, de l'analogie ou de la diversité des phénomènes, nous sommes conduits par induction à supposer des causes semblables à des effets analogues, et dissemblables à des phénomènes divers. Par l'identité d'organisation physiologique de certaines races antédiluviennes, ainsi que d'autres qui vécurent dans le long âge de pierre, avec les populations australiennes, nous sommes autorisés à déclarer que les chants de celles-ci nous instruisent de ce que furent ceux des premiers hommes doués des mêmes facultés. En examinant les misérables mélodies des peuples sauvages de l'Océanie, rapportées dans l'Introduction de cette Histoire, on aura une notion précise de ce que furent celles que répétèrent les échos du monde antédiluvien. Les uns et les autres ont dû se former dans les limites étroites d'une échelle de trois ou quatre sons, car l'organisation de ces races humaines ne leur a pas permis d'aller au delà.

Par des séries d'observations réitérées, on est arrivé à reconnaître dans le cerveau humain le siége des facultés de l'âme. Partagé en deux lobes dont l'antérieur paraît spécialement affecté aux fonctions intellectuelles, et dont l'autre préside à la sensibilité par son prolongement appelé *moelle épinière*, il est le point de départ du système nerveux, source de toute sensation. Par les faits d'expérience, on a reconnu que la capacité relative du cerveau est le signe du degré de développement de l'intellect. Un cerveau dont les lobes sont volumineux indique en général des aptitudes d'un ordre supérieur; un cerveau étroit, dont le front est fuyant, dont les tempes sont déprimées, et dont la partie postérieure ou occipitale est relativement développée, indique une intelligence bornée et des penchants grossiers et parfois cruels. Le crâne se moule sur le cerveau, et sa forme ainsi que sa capacité offrent des signes certains des penchants et de la portée intellectuelle de la race dont il est le type. Cette loi de conformation de l'espèce humaine ne présente pas d'exception dans les populations répandues sur la surface du globe (voyez la note B).

Si donc nous examinons ce qu'est la musique, ou le chant, chez certaines populations encore existantes, et analogues ou identiques, par la forme de la tête, aux races antédiluviennes (1) ou antérieures aux temps historiques, dont a retrouvé les crânes et des traces de l'état social, nous pour-

---

(1) Voir, à ce sujet, les notes de M. le professeur Huxley, d'Édimbourg, à la suite du mémoire de M. Samuel Laing intitulé *Pre-historic remains of Caithness;* Édimbourg, 1866, in-8°. On y trouve d'intéressantes observations anatomiques sur les crânes des deux races antédiluviennes brachycéphale et dolichocéphale, ainsi que de curieux rapprochements entre ces crânes et des crânes australiens.

rons, par ces rapprochements et par le nombre des spécimens, parvenir à des conclusions probables sur ce que furent les rudiments de l'art aux premiers âges du monde. Nos études sur ce sujet nous conduiront indubitablement à la découverte de la loi de capacité musicale des races, à raison de leur conformation cérébrale. Remarquons que ce n'est pas seulement par la forme identique de la tête que certaines populations sauvages des temps modernes montrent leur analogie avec les plus anciens habitants de l'Europe, car la ressemblance est également saisissable par la similitude des mœurs et des usages. Sir Charles Lyell a dit à ce sujet : « Les ressem« blances entre ces anciens crânes et leurs analogues modernes de l'Aus« tralie ont un immense intérêt pour qui réfléchit que la hache de pierre « est aussi bien l'arme et l'instrument du sauvage moderne que du sauvage « des temps passés; que l'un utilise les os du kangouro et de l'émeu, « comme l'autre le faisait de ceux du daim et du renne; que l'Australien « entasse les coquilles des mollusques qui lui ont servi de nourriture en « monticules qui représentent les amas de débris ou *kjokken-moeddings* du « Danemark ; et enfin, qu'au-delà du détroit de Torrès, une race, sœur de « la race australienne, se trouve au nombre des rares peuplades qui cons« truisent encore leurs demeures sur pilotis comme celles des anciens « lacs de la Suisse (1). » Remarquons aussi que, semblables à l'ancienne population dont on a retrouvé les restes dans la caverne de Chauvaux, les sauvages des archipels de l'Océanie et de certaines contrées américaines sont anthropophages et fendent ou cassent les os de leurs prisonniers pour en tirer la moelle.

Concluons et disons que les races sauvages ne progressent pas, à moins que ce ne soit par imitation des peuples civilisés, et qu'après des milliers d'années elles sont ce qu'elles étaient à leur origine. Il y a toutefois des degrés entre elles, d'une part, parce qu'il y a diverses nuances dans la conformation de leur crâne, de l'autre, parce que les circonstances dans lesquelles elles sont placées ne sont pas identiques. Écrasées par la rigueur du climat, certaines peuplades sont incessamment en lutte avec ses rudes atteintes et ne sortent de leurs misérables huttes qu'afin de pourvoir à leur existence par les plus pénibles travaux. Pour d'autres tribus, les ressources d'alimentation sont à peine suffisantes. D'autres, plus heureuses, existent sous un ciel favorable à la vie et sont abondamment pourvues de toutes choses; chez celles-ci, l'intelligence paraît plus active; leurs ustensiles sont plus ingénieux, leurs pirogues mieux construites, et leur aptitude musicale paraît supérieure.

---

(1) Ouvrage cité, p. 92. — M. Lyell dit aussi, dans un autre chapitre de son livre (p. 12) : « J'ai vu, aux États-Unis, dans le Massachussett et dans la Géorgie, etc., de pareilles cons« tructions. »

Note B.

La destination fatale de certaines races humaines à l'état perpétuellement sauvage, sauf le cas de communication avec d'autres races et d'imitation de celles-ci, cette fatalité, dis-je, répugne à quiconque a le sentiment du libre arbitre, sans lequel le sens moral et la loi du devoir n'existeraient pas. Il ne faut pas moins que l'évidence universelle des faits pour combattre la possibilité d'application de la règle morale aux tribus déshéritées des avantages intellectuels dont jouissent les races supérieures. M. Ch. Renouvier, qui a traité cette question avec un talent remarquable, dans ses *Essais de critique générale* (1), ne voit dans les tribus sauvages et cruelles que des peuples dégénérés de leur état primitif, par l'usage même de la liberté, qui les a jetés dans la voie des mauvais penchants. « La ré« flexion, dit-il, la raison, la liberté, ont appartenu aux premiers hommes, « par cela seul qu'ils étaient hommes. Mais ce sont des puissances qui, « conformément à une loi générale des fonctions humaines, n'ont pu passer « à l'acte qu'à mesure de l'expérience, ni devenir en chaque personne des « facultés dont elle n'a clairement conscience qu'en proportion même de « l'exercice qui en avait été déjà fait, ni s'élever un peu haut, si ce n'est « à la longue et après que les rapports multipliés et croissants entre des per« sonnes diverses, entre celles-ci et le monde extérieur, eurent apporté un « contingent suffisant de connaissances, d'applications et d'épreuves. C'est « ainsi d'ailleurs que les choses se passent pour chacun de nous (2). »

Oui, sans doute, c'est ainsi que nous nous éclairons progressivement, mais parce que précisément l'organisation de notre race nous met en possession de la faculté du progrès; qu'en peut-on conclure en faveur de populations qui, après des milliers d'années, se trouvent aujourd'hui dans la situation d'une race antédiluvienne, ayant la même conformation cérébrale, et se portant aux mêmes actes de cruauté? Partisan exclusif de la liberté, nonobstant les faits que peuvent lui opposer le géologue, l'archéologue, l'anatomiste, l'ethnographe et l'historien, M. Renouvier est inébranlable dans sa foi. Il y a de l'intérêt à le suivre dans ses efforts pour échapper à cette autorité des faits, qu'il transforme parfois en hypothèses; on en jugera par cet extrait de son livre :

« En résumé, nous comprenons, sans avoir besoin de résoudre le problème de l'unité ou de la pluralité des races humaines, *et en supposant au besoin l'unité*, que les temps les plus reculés où remonte l'induction historique nous puissent montrer d'un côté des tribus à mœurs patriarcales,

---

(1) Particulièrement dans le quatrième, intitulé *Introduction à la philosophie analytique de l'histoire* (Paris, 1864).

(2) *Ibid.*, p. 7.

comme dans la Bactriane et dans la Mésopotamie, de l'autre des hordes sauvages, semblables à ce que renferment encore l'Afrique et la Papouasie. L'abîme qui sépare une famille pure d'une famille déchue n'est pas autre en sa profondeur que celui qu'on peut sonder journellement entre deux membres d'une même société. Ici le goût du travail et des joies honnêtes, là la passion du libertinage et de la rapine. Là, comme ici, la liberté a fait son œuvre, et la solidarité a fait la sienne. Seulement, une tribu corrompue depuis des milliers d'années infuse dans le sang et la passion de ses membres des instincts de seconde nature qui exigeraient un temps proportionné pour être amendés ou détruits.

« Au reste, les tentations et les épreuves, les conséquences diverses qu'elles peuvent avoir n'appartiennent pas aux individus seuls; des peuples entiers y sont soumis. Les nombreuses tribus que nous voyons aujourd'hui si dégradées peuvent n'avoir pas toutes la même antiquité dans le mal, et il s'en faut qu'elles y plongent à la même profondeur. Plusieurs d'entre elles semblent se trouver, à quelques égards, dans un état moral peu éloigné de celui qui dut suivre les temps primitifs. Plusieurs sont descendues si bas, que rien n'est au-dessous. L'épreuve la plus violente que les unes et les autres aient subie, avec de bien différentes issues, est incontestablement la famine...... Cette crise, en tout temps, en tous lieux, le rapport de la loi des populations avec celles des climats, des saisons et des subsistances, ne cesse de l'entretenir, quoique adoucie et transformée aujourd'hui pour nous, grâce aux lois de la capitalisation et du commerce. Mais elle s'est produite jadis et se produit encore sur certains points comme une question de vie et de mort. Aucune race, aucun groupe social certainement n'y ont échappé. Remontons encore une fois à l'antiquité la plus haute, et voici ce que nous pourrons constater avec autant d'assurance que si nous eussions été témoins et acteurs de ces scènes fatales. Certaines tribus adoptèrent pour unique solution de l'énigme de la vie la chasse de l'homme, les guerres d'extermination, l'anthropophagie, les sacrifices humains; car, sous l'impression de l'horreur des actes, s'engendrèrent des idées religieuses en harmonie avec les pratiques : celles-là, il est douteux qu'elles aient jamais pu se relever, du moins sans un secours étranger. Certaines autres résistèrent au mal, mais passivement, et courbèrent la tête en laissant la nature accomplir son œuvre de destruction. Les dernières souffrirent aussi avec patience, mais rien au-delà de l'inévitable, et, pensant à l'avenir dans les maux du présent, se créèrent courageusement la ressource du travail et celle des migrations. Cette triple disposition morale est encore facile à observer dans les cas analogues, même sur un radeau parmi les naufragés, là où nul chemin ne paraît ouvert aux inspirations du devoir et de l'énergie.....

« J'ai fait abstraction de l'unité ou de la diversité d'origine des races. Ainsi le voulait mon sujet, parce que j'avais à établir dans la question du

bien et du mal quelque chose de supérieur à la race même, à la race physique primitive. Je crois avoir fait comprendre, en effet, la formation des races éthiques dans l'humanité; leur opposition fatale après un temps suffisant d'exercice de la liberté. Rétablissons maintenant les hypothèses écartées. Si les races les plus tranchées sont physiquement unes à l'origine, comme elles l'ont été moralement, je n'ai rien à changer, rien à ajouter à mon analyse des premiers développements de la passion et de la volonté. Restent seulement des difficultés biologiques et archéologiques où les plus compétents me semblent très-embarrassés. Si elles sont physiquement diverses, au point de constituer originairement des espèces (mais fusibles entre elles, comme il est de fait), et je suis de ceux qui le croient, la similitude morale demeurant doit être le point de départ du moraliste (1). Que l'historien prête aux races indépendantes différents degrés ou qualités de puissance, une prédominance plus ou moins marquée de la sensibilité et de certaines passions, ou au contraire, un premier état passionnel plus favorable à l'avénement formel de la réflexion (2); que pour faciliter en apparence leur tâche, les auteurs d'une soi-disant philosophie de l'histoire cherchent en dehors de l'homme la cause essentielle de ce qui lui est le plus propre et le plus intime, et, voyant la direction morale que chaque race a tracée, la qualifient à leur gré de loi géographique, il n'importe. Accorde-t-on que toutes ont été libres? Cela suffit. Libres réellement, libres également, les coefficients externes de leurs développements divers ne viendront qu'à un rang subordonné vis-à-vis des conséquences fatales de leurs premières déterminations libres. Nécessitées et prédéterminées, si elles l'ont toutes été, la question est autre, et je ne reviendrai pas sur les motifs longuement exposés de ma ferme croyance en la liberté humaine. Si enfin quelques-unes ont été libres et les autres non, celles-ci cessent d'appartenir à l'humanité dont elles se détachent par le caractère le plus éminent : l'histoire morale les ignore; l'humanité véritable n'aura pas pour elles d'autres sentiments ni d'autres devoirs que pour les animaux, esclaves naturels, incapables comme elles de la pleine conscience et du progrès qui en dépend.

« Rien ne nous autorise à déclarer certaines races primitivement dépourvues de l'apanage essentiel de l'homme. Il s'ensuivrait une anomalie choquante dans les rapports de l'intelligence et des passions avec les fonc-

---

(1) M. Renouvier fait ici une pétition de principe; car la similitude morale entre des races humaines dont les conformations physiques, cérébrales surtout, sont différentes, étant précisément le point contesté et l'objet de la difficulté, il ne peut l'invoquer comme résolu dans le sens de sa thèse.

(2) L'historien ne prête pas aux races diverses des degrés ou des qualités de puissance; il constate l'état réel des choses, et trouve simplement, dans un fait scientifique qui ne se conteste plus, la cause patente des différences intellectuelles et morales entre ces races; cette cause, la seule qui se présente dans ses recherches, est la conformation cérébrale.

tions volontaires, puisque nous ne saurions introduire entre les plus différents des êtres humains la moindre distinction spécifique au point de vue de ces rapports : ils ont tous le langage, les grandes affections communes, le pouvoir de procéder avec réflexion à la poursuite de leurs fins. Aucune hypothèse tolérable ne rendrait compte de l'état des races les plus abaissées. On ne voudrait pas alléguer une méchanceté naturelle, car nul animal n'est méchant, nul instinct condamnable comme tel, et le mal moral ne se comprend que dans une conscience libre; et toutefois on ne pourrait nier chez les sauvages l'existence de ces qualités de l'acte que la liberté seule explique en nous, je veux dire la malice cruelle, le caprice en quelque sorte profond, la ruse savante et prolongée, et les éclats de perversité sensibles jusque dans les jeux et dans les fêtes. Une dernière considération ne doit pas échapper à un homme de notre race : c'est que ses propres ancêtres ont touché à cet état de liberté obscurcie et de passions simulant l'instinct où tant de tribus sont et demeurent sous nos yeux. Si la liberté les en a relevés à la longue, la liberté les y avait fait tomber. Ainsi, une puissante analogie doit nous porter à conclure que les hommes les plus dégradés sont partis primitivement comme eux de la conscience libre et de la table rase de la moralité. Si la liberté et la conscience du bien et du mal n'avaient point été données à l'origine, il ne serait plus possible de nous en représenter le commencement et d'en trouver la place au milieu de la chaîne interrompue des phénomènes (1). »

Dans cette protestation contre la destination fatale de certaines populations pour un état moral inférieur à celui d'autres races privilégiées, M. Renouvier ne paraît pas attacher assez d'importance au rôle de l'intelligence dans les déterminations de la liberté. Chez les peuples dont l'origine se trouve dans la race aryenne, tous les individus ne sont pas doués de cette faculté au même degré : il y en a chez qui elle n'est qu'à l'état élémentaire. L'éducation y supplée, et, chez les indidivus placés dans cette catégorie, les déterminations de la conscience sont dictées par les habitudes contractées dans le milieu plus ou moins moral où se sont écoulées leur enfance et leur jeunesse. Il n'en est pas ainsi à l'égard d'une race tout entière dont l'intelligence débile n'a d'exercice que pour satisfaire aux nécessités les plus impérieuses de la vie, et pour obéir à certains penchants dont le cercle est assez étroit. Pas de libre arbitre sans la conscience du bien et du mal; or certaines tribus sauvages n'ont conscience que de leurs besoins, de leurs jouissances et de leurs souffrances. Pour tout le reste, ils n'ont d'autres guides que leurs instincts passionnés. Il résulte de la théorie de M. Renouvier, qu'il n'admet pas l'influence de la conformation cérébrale pour expliquer l'infériorité patente de certaines races : il oublie donc l'idiot? Il oublie ce que la science a constaté dans les milliers d'expériences des

(1) Introduction à la Philosophie analytique de l'histoire, p. 78-84.

physiologistes; il oublie enfin que ces expériences sont devenues le point de départ de la véritable anthropologie (1)?

Est-il vrai, comme le dit le philosophe dont les paroles viennent d'être rapportées, que si les races inférieures n'ont pas eu à l'égal des autres, après la création, le sens moral et la liberté, elle cessent d'appartenir à l'humanité? Doivent-elles être confondues, comme il dit, avec les animaux domestiques? Non, certes, car il le dit lui-même, *elles ont toutes le langage, les grandes affections communes, le pouvoir de procéder avec réflexion à la poursuite de leurs fins;* entre elles, même, il y a des degrés. Les sauvages sont donc des hommes, et nous devons les considérer et les traiter comme tels : seulement leur intelligence a moins de portée que celle des peuples civilisés, et le progrès par intuition leur est interdit.

Quant à la race perfectible dont nous descendons, elle ne peut échapper à la responsabilité morale des crimes dont elle s'est souillée et qui remplissent son histoire, car elle avait été douée des facultés nécessaires à la liberté. Mais elle avait aussi les passions, causes actives et perpétuelles de ses égarements.

Note C.

La question de l'origine des peuples de l'Amérique est une des plus difficiles de celles qui concernent l'espèce humaine. Longuement débattue, elle a donné lieu à divers systèmes dont chacun s'appuie sur des probabilités qui ne peuvent être méconnues, mais dont aucune ne donne la solution complète des difficultés.

Le célèbre rabbin Manassès ben Israël a émis l'opinion que les habitants du Mexique et du Pérou avaient pour origine une colonie hébraïque qui, voulant se soustraire aux malheurs de la captivité, fut poussée par les vents et les courants dans l'Océan, et aborda le continent américain (2). Les arguments de Manassès en faveur de cette hypothèse sont nombreux et présentés avec habileté. Longtemps auparavant, Grégoire Garcia avait rapporté, dans son livre intéressant sur l'origine des Américains (3), une ancienne tradition espagnole conforme à l'opinion de Manassès.
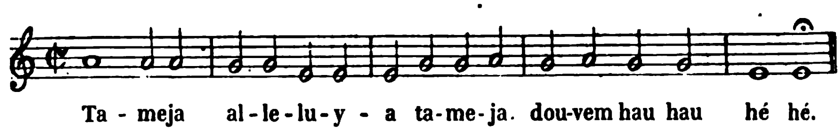
---

(1) Le médecin philosophe J. Müller, professeur d'anatomie et de physiologie à l'université de Berlin, a très-bien établi que l'existence de l'âme est indépendante de la structure du cerveau, et qu'elle est déjà dans le germe fécondé, mais que ce principe vital ne déploie sa liberté et son activité que dans le cerveau, parce que là il trouve l'organisation nécessaire tant pour recevoir les impressions des conducteurs sensibles que pour agir sur les appareils moteurs. « La conscience, dit-il, la pensée, la volonté, la passion, ne sont possibles que dans « le cerveau, et quoique le principe duquel émanent les idées, les pensées, etc., existe à l'état « latent dans le germe fécondé, il faut que ce germe animé crée l'organisation entière de « l'encéphale. » *Manuel de physiologie,* traduit de l'allemand par Jourdan, t. I, p. 715 (Paris, Baillière, 1845).

(2) Cf. le livre intitulé *la Esperanza de Israel*, Amstel., 1650, dont il y a des éditions en plusieurs langues.

(3) *Origen de los Indios*, Valence, 1607, p. 11.

Postérieurement, d'autres écrivains, parmi lesquels on distingue MM. Samuel Stanhope Smith (1) et Adair (2), ont aussi considéré une partie de la population américaine comme descendant des Hébreux; mais leurs observations s'appliquent particulièrement à l'Amérique du Nord. Déjà De Laet (3), d'après les relations des voyageurs de son temps, avait remarqué que les habitants du Canada, dans une de leurs fêtes, appelée *Tabaya*, chantaient un cantique dont il donne les paroles avec la musique, et dans lequel se trouve le mot *alleluya*, qui appartient à la langue hébraïque. De Laet rapporte ce cantique sous la forme suivante :



Escorbat, cité par le même De Laet, disait aussi avoir entendu chanter l'*Alleluya* par les Indiens de l'Amérique du Sud. Suivant le témoignage de M. Adair, ceux de l'Amérique du Nord célèbrent la fête de l'offrande des prémices de fruits par des danses religieuses et en chantant en chœur ces paroles mystiques : *Ye Meschiha, Ho Meschiha, Va Meschiha,* où l'on remarque le nom de *Jehova* formé par les trois syllabes initiales, et celui du Messie trois fois répété. Le même écrivain affirme avoir entendu dans d'autres circonstances, et dans les chants religieux, le mot hébreu *Aylo* (Dieu), ou ces paroles de la même langue *hiwah, hiwah,* et celle-ci, *hydchyra* (l'âme immortelle). Enfin M. Adair assure que lorsque quelqu'un n'est pas attentif aux cérémonies du culte, on lui adresse ce reproche : *Tschi haksit Canaha*, c'est-à-dire, *tu es semblable au pécheur de Canaan.* C'est sur ces indices que s'est établie l'opinion des auteurs qui viennent d'être cités.

Une autre opinion a donné les Phéniciens pour ancêtres aux peuples de l'Amérique du Sud. George Horn, ou *Hornius,* fut le premier écrivain qui établit cette origine, dans un livre rempli d'érudition (4). Cependant Horn n'est pas exclusif; car il pense que, plus tard, les Cantabres, d'autres peuples de l'Occident, puis les Chinois, les Huns, et d'autres peuples orientaux ont donné des habitants à l'Amérique. La proposition qui concerne les Phéniciens a été reprise longtemps après par M. Paul-Félix de Cabrera, écrivain de Guatemala cité par M. Mariano Édouard de Rivero, directeur du musée national de Lima, dans son livre intéressant sur les antiquités péruviennes (5). Les considérations dont on a appuyé cette opinion sont puisées dans l'habitude des expéditions lointaines qu'avait ce peuple, dans

(1) *On the varieties of the human species,* p. 219.
(2) *History of the American nations* (p. 13-212).
(3) *Novus orbis,* p. 53, ed. Amstel., 1633.
(4) *De Originibus americanis libri IV*, la Haye, 1652, in-12.
(5) *Antiguidades peruanas,* Lima, 1841, in-8°, et Vienne, 1851, in-4°, p. 11.

quelques rapports de la langue Guichua avec les fragments de la langue punique qu'on a de Plaute, et surtout dans un manuscrit dont l'antiquité remontait, dit-on, à deux mille ans, et dans lequel il était rapporté qu'un voyageur carthaginois, nommé *Votan*, avait visité Rome dans l'année 290 avant l'ère chrétienne, puis, continuant ses voyages, avait rencontré des vaisseaux de ses compatriotes qui l'avaient informé de l'existence du continent méridional de l'Amérique, et, réuni à eux, y avait abordé et y était resté jusqu'à sa mort avec ses compagnons. Suivant la tradition, ce manuscrit original fut brûlé, en 1690, sur la place publique de Huegetan, par les ordres de l'évêque de Chiapa, François Nuñez de la Vega; mais une copie, faite dans les premiers temps de la conquête, avait passé longtemps après entre les mains de don Ramon de Ordoñez y Aguiar, à Ciudad-Réal, et don Paul-Félix de Cabrera, qui en a eu communication, en a publié une partie (1).

H. Grotius a présenté une autre thèse, d'après laquelle la population de l'Amérique ne remonterait pas à une haute antiquité et serait originaire de l'Europe (2). Cette opinion, réfutée par Jean de Laet (3), a été reproduite par Georges Coluna, cité par M. de Rivero (4), lequel voit une population celtique dans les habitants primitifs de l'Amérique. En ce qui concerne l'Amérique septentrionale, il n'est pas douteux qu'elle a été visitée par les navigateurs du Nord dès l'an 986 de notre ère, et qu'ils y ont renouvelé leurs expéditions dans les siècles suivants : cela est démontré par les manuscrits scandinaves dont M. Charles-Christian Rafn, secrétaire de la société des antiquaires de Copenhague, a publié des extraits dans ses *Antiquitates Americanæ* (5).

Suivant de Guignes (6), le continent de l'Amérique du sud aurait été peuplé originairement par des Chinois. M. de Humboldt a retrouvé en effet le type mongol dans les débris de l'ancienne population de ces contrées, et récemment M. Paravey, par des observations faites également sur les lieux, a confirmé l'opinion de ses deux savants prédécesseurs. D'autre part, Sandoval pense que les Carthaginois ont eu connaissance de l'Amérique et y ont formé des établissements; mais qu'après la destruction de Carthage par les Romains, les renseignements qu'on avait à ce sujet ont

(1) Les habitants de la province de Chiapa, qui avaient des peintures hiéroglyphiques et des calendriers semblables à ceux des Mexicains, ont conservé la tradition de leur arrivée dans ce pays par le nord, sous la conduite d'un patriarche nommé *Votan*. V. J. E. Prichard, *Histoire naturelle de l'homme*, t. II, p. 99.

(2) *De Origine gentium americanarum*, Paris, 1642, in-8°.

(3) *Notæ ad dissertationem Hugonis Grotii de Origine gentium Americanarum, et observationes aliquot ad meliorem indaginem difficillimæ illius quæstionis*. Paris, 1643, in-8°.

(4) *Antiguidades peruanas*, p. 16.

(5) Copenhague, 1811, in-8°.

(6) *Recherches sur les navigations des Chinois du côté de l'Amérique*, dans les Mém. de l'Acad. des inscript., t. XXVIII, p. 504 et suiv.

été perdus. Toutefois il croit que les Carthaginois seuls n'ont pas peuplé toute l'Amérique, et il émet l'opinion qu'il a dû s'y établir des colonies de la Taprobane (aujourd'hui Ceylan), dans une haute antiquité (1). On peut consulter sur ces questions les écrivains modernes, particulièrement Pickering (2), D'Orbigny (3), Prichard (4) et M. de Gobineau (5).

Note D.

Dans l'antiquité, on ne trouve l'indication d'aucune nation qui aurait peuplé la Grèce avant les Pélasges. Hérodote dit d'une manière positive que ce pays portait autrefois le nom de *Pélasgie* (6). Strabon n'est pas moins affirmatif à ce sujet : « Quant aux Pélasges (dit-il), on est générale-« ment d'accord que c'était un peuple ancien répandu dans toute la Grèce, « et surtout dans le pays des Éoliens, voisins de la Thessalie (7). » Le scoliaste d'Apollonius de Rhodes dit que les Argiens étaient de cette nation (8). Pausanias affirme la même chose des Arcadiens (9), et Hérodote des Ioniens (10) et des Athéniens (11). Le passage qui concerne les Ioniens est important parce qu'il détermine l'époque où les Pélasges dominaient dans la Grèce : « Les Ioniens (dit Hérodote), suivant le dire des Grecs, furent « appelés *Pélasges Égialéens* (c'est-à-dire du littoral) tout le temps qu'ils « occupèrent la partie du Péloponnèse connue maintenant sous le nom « d'*Achaïe*, avant que Danaüs et Xuthus y arrivassent ; dans la suite, ils « reçurent le nom d'*Ioniens*, d'Ion, fils de Xuthus. »

Ajoutons, pour dernière autorité concernant l'ancienneté des Pélasges et l'universalité de leur domination, ce passage de Thucydide : « Mais avant « le temps d'Hellen, fils de Deucalion, ce nom (Hellade ou Grèce) n'existait « point encore. Les diverses peuplades donnaient leur nom pélasgique à la « terre qu'ils occupaient (12). » Les Pélasges n'habitaient pas seulement le

---

(1) *Vida y hechos del emperador Carlos V*, lib. XIII, § 30.

(2) *The Races of man and their geographical distribution*, Philadelphie, 1848, in-4°.

(3) *L'Homme américain*, t. I.

(4) *Histoire naturelle de l'homme*, t. II.

(5) *Essai sur l'inégalité des races humaines*, t. IV.

(6)..... Δοκέει ἐμοὶ ἡ γυνὴ αὕτη τῆς νῦν Ἑλλάδος, πρότερον δὲ Πελασγίης καλευμένης τῆς αὐτῆς ταύτης... Lib. II, 56.

(7) Τοὺς δὲ Πελασγούς, ὅτι μὲν ἀρχαῖόν τι φῦλον κατὰ τὴν Ἑλλάδα πᾶσαν ἐπεπώλασε, καὶ μάλιστα παρὰ τοῖς Αἰολεῦσι τοῖς κατὰ Θεσσαλίαν ὁμολογοῦσιν ἅπαντες σχεδόν τι. Rer. Geogr., lib. V, p. 320 (*in fine*).

(8) Lib. III, v. 1322.

(9) Ἀπὸ τούτου δὲ βασιλεύσαντος Ἀρκαδία τε ἀντὶ Πελασγίας ἡ χώρα καὶ ἀντὶ Πελασγῶν Ἄρκαδες ἐκλήθησαν οἱ ἄνθρωποι, VIII, 4, 1.

(10) Ἴωνες δὲ ὅσον μὲν χρόνον ἐν Πελοποννήσῳ ᾤκεον τὴν νῦν καλευμένην Ἀχαιίην, καὶ πρὶν ἢ Δαναόν τε καὶ Ξοῦθον ἀπικέσθαι ἐς Πελοπόννησον, ὡς Ἕλληνες λέγουσι, ἐκαλεῦντο Πελασγοὶ Αἰγιαλέες, ἐπὶ δὲ Ἴωνος τοῦ Ξούθου Ἴωνες. *Hist.*, lib. VII, 94.

(11) Lib. I, 57.

(12)... Ἀλλὰ τὰ μὲν πρὸ Ἕλληνος τοῦ Δευκαλίωνος καὶ πάνυ οὐδὲ εἶναι ἡ ἐπίκλησις αὕτη, κατὰ ἔθνη δὲ ἄλλα τε καὶ τὸ Πελασγικὸν ἐπὶ πλεῖστον ἀφ' ἑαυτῶν τὴν ἐπωνυμίαν παρέχεσθαι. Lib. I, 3.

continent; car ils peuplaient les îles de Lemnos (1), de Scyros (2), d'Eubée (3), les Cyclades (4), Crète et Lesbos (5), l'Asie Mineure (6), la Carie (7), l'Éolide et la Troade (8), l'Ionie (9) et Cyzique (10). L'identité des Pélasges avec les premiers habitants de la Grèce étant établie par ces autorités, il nous reste à mettre à l'abri de l'imputation d'hypothèse les résultats des recherches les plus récentes concernant l'origine de ces peuples, en les appuyant de témoignages antiques qui, se groupant avec les belles découvertes de la philologie moderne, dissiperont les doutes de certains esprits timides à l'égard de ce point difficile d'histoire de l'antiquité.

Suivant Éphore, historien du Péloponnèse dont il nous reste quelques fragments, Apollodore, auteur présumé de la Bibliothèque connue sous son nom, et enfin, Denys d'Halicarnasse, les Pélasges seraient descendus de Pélasgus, fils d'Inachus, roi d'Argos, et père de Lycaon, roi d'Arcadie, qui vivait au temps de Cécrops; en sorte que la prétention des Athéniens et de la plupart des Grecs, d'être un peuple autochthone ou primitif, serait justifiée. Cette opinion, qui ne paraît avoir eu d'autre fondement qu'un vers d'Hésiode rapporté par Strabon, est contredite par le témoignage de plusieurs autres écrivains de grande valeur, qui les font venir de la Thrace, et qui les considèrent comme descendant de la race scythique.

Strabon dit positivement que les Thraces, sous la conduite d'Eumolpe, qui institua les mystères d'Éleusis, peuplèrent l'Attique de leurs colonies antérieurement à Cécrops, et conséquemment longtemps avant les temps historiques (11). Or, parmi d'autres autorités, nous avons un passage de Trogue Pompée, dans Justin, où il est dit expressément que les Thraces, comme les autres peuples de la Macédoine, étaient Pélasges, et qu'ils étendirent leurs conquêtes dans la Grèce jusqu'en Orient (12). Hérodote affirme la même chose. Ces Pélasges n'étaient donc pas enfants du sol grec. Plutarque confirme ce fait par ces paroles dans la vie de Romulus : « On dit que « les Pélasges, après avoir erré sur la plus grande partie de la terre, et en « avoir soumis les habitants, se fixèrent dans la contrée dont ils avaient « fait la conquête (13). » Cette phrase ne peut convenir qu'aux Indo-Scythes.

(1) Hérodote, VI, 137. Thucyd., IV, 109.
(2) Steph. Byzant., *De urbibus*, p. 676.
(3) Schol. Apoll. Rhod., p. 105.
(4) Dionys. Halicarn., lib. I, c. 3.
(5) Hom. Odyss., XIX; Diod. Sic., V, 80, 81; Strab., V, 251, X, 475.
(6) Dionys. Halycarn., *loc. cit.*
(7) Pomp. Mela, I, 16.
(8) Strab., V, p. 221; Schol. Apoll., p. 15.
(9) Homer. Iliad. II; Strabon, XIII, p. 621.
(10) Diod. Sicul., V; Plin., V, 31; Eustath. ad Dionys., V, 537.
(11) Lib. VII, p. 322.
(12) Lib. VII, I.
(13) *Ad init.*

Pausanias nous apprend que l'oracle de Delphes fut établi par les Scythes Hyperboréens (1). Eusèbe (2) et le *Chronicon Paschale* (3) désignent les Ioniens comme les descendants des Scythes. S. Épiphane, dans le *Panarium*, ou livre des *Antidotes contre les hérésies*, dit aussi que tous les peuples des contrées situées au sud de l'Hellespont, c'est-à-dire, les Macédoniens et les Grecs, étaient d'origine scythique (4). Ajoutons, pour compléter la liste des autorités anciennes sur ce sujet, un passage des *Stromates* de Clément d'Alexandrie, où l'on voit qu'Anacharsis le Scythe affirmait que les Grecs étaient originaires de son pays (5). Anacharsis n'avait pu sans doute s'assurer de ce fait, lorsqu'il visita la Grèce, que par la comparaison de la langue grecque avec la sienne. Quelle était cette langue ? C'est ce que nous allons examiner, pour achever de démontrer, autant que cela est possible en des choses qui appartiennent à des temps si reculés, que les Scythes dont il s'agit furent ceux de la première grande migration indo-scythique.

Hérodote avoue son incertitude concernant la langue que parlaient les Pélasges. D'après certaines indications, il croit cependant qu'ils parlaient une langue barbare. On sait que, par le nom de *barbares*, les Grecs désignaient particulièrement les peuples de la Scythie, de la Perse, et en général les nations asiatiques. Hérodote ajoute : « Or, si tel était l'idiome de « toute la nation, il s'ensuit que les Athéniens, Pélasges d'origine, oublièrent leur langue en devenant Hellènes, et qu'ils apprirent celle de ce dernier peuple (6). » Le père de l'histoire se trompe à cet égard ; car les Indo-Scythes, ancêtres des Pélasges, et les Scythes du Caucase et des bords de la mer Caspienne, souche des Hellènes, avaient la même origine, et conséquemment leurs langues n'étaient pas tellement sans rapports, que les Athéniens fussent obligés d'oublier absolument l'une pour apprendre l'autre. Il y avait sans doute plus d'éléments des langues sémitiques dans la langue des Scythes caucasiens que dans celle des Pélasges ; cependant celle-ci n'en était pas dépourvue ; car les colonies égyptiennes et phéniciennes, qui s'étaient fixées dans la Grèce antérieurement aux Hellènes, avaient dû y introduire des modifications.

En ce qui concerne les Hellènes, il est certain qu'ils étaient Scythes caucasiens. Ihre a reconnu (7) que le gothique et le grec ne sont que des dialectes de la même langue : or, nous ferons voir que les Goths et les Scythes caucasiens sont le même peuple. Hellen, chef de la tribu qui donna

---

(1) X, 5.
(2) Chron. lib. I, c. 24, ex ed. Maji ac Zohrabi, p. 125.
(3) Ad ann. 4727. Olymp. 1.
(4) Lib. I, 5, 7.
(5) Ἐμοὶ δὲ, φησὶν ὁ Ἀνάχαρσις, πάντες Ἕλληνες σκυθίζουσιν. Lib. I, 16.
(6) Εἰ τοίνυν ἦν πᾶν τοιοῦτο τὸ Πελασγικὸν, τὸ Ἀττικὸν ἔθνος ἐὸν Πελασγικὸν ἅμα τῇ μεταβολῇ ἐς Ἕλληνας καὶ τὴν γλῶσσαν μετέμαθε. Lib. I, 57.
(7) *Præfat. ad Glossar. Sueogoth.*

son nom aux Grecs, était fils de Deucalion, et celui-ci eut pour père Prométhée, roi de la Scythie caucasienne. « Deucalion le Scythe, contemporain du grand déluge (dit Lucien), etc. (1). »

De toutes ces preuves tirées des historiens de l'antiquité, et auxquelles se réunissent les résultats des études modernes, résulte la démonstration invincible que les populations de la Grèce, à l'exception de quelques faibles colonies venues de l'Égypte et de la Phénicie, étaient d'origine identique avec celles de l'Inde, de la Perse et de la Scythie, et que la langue des Pélasges fut celle de ces contrées. On en pourrait conclure, par analogie, que les mœurs primitives, la religion et les premiers rudiments de la civilisation et des arts avaient les mêmes rapports; mais nous ne sommes pas obligés de faire des conjectures à ce sujet; car, pour ne parler que de la musique, nous avons, indépendamment des preuves tirées de la nature des choses, des autorités qui constatent la réalité de ce fait important. En effet, nous trouvons ce passage dans Athénée : « Il y a donc trois modes ainsi « que nous l'avons dit, de même qu'il y a trois peuples (primitifs) dans la « Grèce. Le phrygien et le lydien, qui sont dus aux barbares, furent en- « seignés aux Grecs par les Phrygiens et les Lydiens qui accompagnèrent « Pélops dans le Péloponnèse..... On voit même encore dans le Pélopon- « nèse, particulièrement au territoire de Lacédémone, de grands tertres, « qu'on appelle les tombeaux des Phrygiens compagnons de Pélops. C'est « d'eux que les Grecs ont appris ces harmonies (étrangères); c'est pourquoi « Téleste de Sélinunte a dit :

> « Ce furent les compagnons de Pélops, qui, les premiers, firent en-
> « tendre avec les flûtes, aux repas des Grecs, la musique phrygienne
> « de la mère des monts (Cybèle); d'autres chantaient aussi un hymne
> « lydien, en frappant les cordes de leurs pectis aiguës (2). »

Strabon confirme le fait de la venue des Phrygiens à la suite de Pélops et de son établissement dans le Péloponnèse; il s'exprime ainsi à ce sujet : « Hécatée « de Milet, parlant du Péloponnèse, dit qu'avant les Grecs, ce pays fut ha- « bité par les barbares; mais presque toute la Grèce fut jadis occupée par « ceux-ci, comme on peut en juger par ce qui nous reste des traditions « anciennes; car Pélops, qui donna son nom au Péloponnèse, peupla ce « pays de Phrygiens qu'il avait amenés avec lui (3). » Or ces Phrygiens

---

(1) Δευκαλίωνα τὸν Σκυθέα..... ἐπὶ τοῦ τὸ πολλὸν ὕδωρ ἐγένετο. *De Dea Syria*, 12.

(2) Τρεῖς οὖν αὗται καθάπερ ἐξαρχῆς εἴπομεν εἶναι ἁρμονίας, ὅσα καὶ τὰ ἔθνη· τὴν δὲ Φρυγιστὶ καὶ τὴν Λυδιστὶ, παρὰ τῶν βαρβάρων οὔσας, γνωσθῆναι τοῖς Ἕλλησιν ἀπὸ τῶν σὺν Πέλοπι κατελθόντων εἰς τὴν Πελοπόννησον Φρυγῶν καὶ Λυδῶν.... Ἴδοις δ'ἂν καὶ τῆς Πελοποννήσου πανταχοῦ, μάλιστα δ'ἐν Λακεδαίμονι, χώματα μεγάλα, ἃ καλοῦσι τάφους τῶν μετὰ Πέλοπος Φρυγῶν· μαθεῖν οὖν τὰς ἁρμονίας ταύτας τοὺς Ἕλληνας παρὰ τούτων· διὸ καὶ Τελέστης ὁ Σελινούντιος φησίν·

« Πρῶτοι παρὰ κρατῆρας Ἑλλήνων ἐν αὐλοῖς συνοπαδοὶ Πέλοπος Ματρὸς ὀρείας Φρύγιον ἄεισαν νόμον· τοὶ δ' ὀξυφώνοις πηκτίδων ψαλμοῖς κρέκον Λύδιον ὕμνον. » Athen., lib., XIV, c. 5.

(3) Ἑκαταῖος μὲν οὖν ὁ Μιλήσιος περὶ τῆς Πελοποννήσου φησὶν, ὅτι πρὸ τῶν Ἑλλήνων ᾤκησαν

étaient Pélasges, c'est-à-dire Indo-Scythes, comme les habitants primitifs de la Thrace et de la Thessalie.

Pline attribue l'invention du mode lydien à Amphion le Thébain (1); mais ce fait mythologique, rapporté par plusieurs autres auteurs, peut être contesté, car Amphion fut un des Argonautes, dont l'expédition est placée par les chronologistes vers 1330 avant J.-C.; il naquit conséquemment vers le temps où Pélops arriva dans le Péloponnèse. Or, on a vu que les compagnons de celui-ci avaient introduit ce mode chez les Grecs plus de trente ans avant qu'Amphion eût pu l'inventer. D'ailleurs, le nom même du mode prouve qu'il était venu de la Lydie dans la Grèce et que, selon l'expression d'Athénée, il était dû *aux barbares*. D'après l'*Onomasticon* de Pollux, Olympe, né dans la Mysie, en Asie Mineure, et qui vécut vers l'an 1350 avant l'ère chrétienne, aurait inventé le mode phrygien, et Marsyas, fils d'Hyagnis, né comme lui en Phrygie, aurait été l'inventeur du mode lydien (2) : nous ferons voir ailleurs que ces modes n'étaient que des formes du système tonal en usage dans l'Inde et dans la Perse, et que les habitants de l'Asie Mineure avaient dû les connaître avant la naissance des musiciens à qui on les attribue. L'usage plus fréquent ou plus habile qu'ils surent en faire est sans doute la cause qui les a fait considérer comme inventeurs de ces modes.

A l'égard du mode dorien, son invention est attribuée à Thamyris ou Thamyras par Pline (3) et par Clément d'Alexandrie (4). Ces auteurs disent qu'il était Thrace de nation, et Suidas affirme qu'il était né à Brinches, ville de cette contrée (5); mais Thamyris était fils de Philammon, poëte musicien qui était de Delphes, ainsi que sa mère Argiope. Or, Delphes fut une des villes que possédèrent les compagnons de Deucalion dès leur établissement dans la Grèce. Thamyris était donc de la race hellénique, venue de la Scythie caucasienne; d'où l'on doit conclure que les deux races indo-scythe, ou pélasgique, et scythe hyperboréenne ou hellénique, ont, à des époques différentes, concouru à la formation de la musique des Grecs comme à celle de leur langue.

Si l'on se reporte aux époques reculées où les Phrygiens et les Lydiens introduisaient leurs modes musicaux dans la Grèce; si l'on se souvient d'ailleurs que les Lydiens et les Phrygiens sont des Indo-Scythes, et conséquemment qu'à cette époque leurs modes, non encore altérés ou modifiés,

---

αὐτὴν βάρβαροι· σχεδὸν δέ τε καὶ ἡ σύμπασα Ἑλλὰς κατοικία βαρβάρων ὑπῆρξε τὸ παλαιόν· Πέλοπος μὲν ἐκ τῆς Φρυγίας ἐπαγομένου λαοῦ εἰς τὴν ἀπ' αὐτοῦ κληθεῖσαν Πελοπόννησον. Lib. VII, p. 321,

(1) *Lydios modulos Amphion*. Hist. natur., lib. VII. 57.

(2) Νόμοι δὲ Ὀλύμπου καὶ Μαρσύου Φρύγιοι καὶ Λύδιοι. Lib. IV, c. 9. Segm. 79, ex edit. Amstel., 1706, t. I, p. 393.

(3) *Loc. cit.*

(4) Strom., lib. I, 16.

(5) Voc. *Thamyris*.

devaient avoir conservé le caractère de la musique des peuples dont ils tiraient leur origine; si, enfin, on examine avec attention ce que les anciens ont dit du genre enharmonique en usage au temps d'Olympe, contemporain du règne de Pélops, on ne doutera pas que la musique primitive des Grecs ne fût analogue à celle que les théoriciens les plus anciens de l'Inde nous ont fait connaître. De ces faits et de ces considérations jaillit la lumière qui dissipe les ténèbres dont les diverses phases de la musique grecque ont été environnées jusqu'à ce moment. Nous établirons cela en son lieu dans le cours de notre histoire. Nos incursions dans l'histoire des peuples et des langues n'ont pas d'autre objet que de parvenir à la connaissance de la vérité en ce qui concerne les origines de l'art, objet spécial de nos études.

NOTE E.

La nécessité de donner toute la vraisemblance possible à certaines origines de la musique européenne dans les temps environnés d'obscurité qui s'étendent depuis le cinquième siècle de l'ère chrétienne jusqu'au dixième, et de justifier nos opinions en ce qui touche ces origines, nous oblige à entrer dans la discussion de plusieurs questions concernant l'histoire des peuples du nord de l'Europe, leurs langues et l'état de leur civilisation; questions controversées encore par quelques savants, bien que les monuments historiques publiés dans ces derniers temps aient dissipé beaucoup d'erreurs. Dans ces recherches, où nous sommes entraînés afin d'avoir un point de départ bien connu pour nos hasardeuses excursions dans le champ des conjectures, nous serons aussi brefs que la nature du sujet le permettra.

D'après les traditions recueillies par quelques historiens du dix-huitième siècle, les Scandinaves seraient venus de l'Asie sous la conduite d'Odin, au premier siècle de l'ère chrétienne, en sorte qu'ils auraient formé une troisième migration de Scythes en Europe; car on sait qu'ils étaient Goths; mais cette opinion ne peut se soutenir en présence des inscriptions runiques ou gothiques citées ou rapportées par Olaüs Worm (1), Sperling (2), et surtout par le savant Hickes (3), lesquelles seraient antérieures de plusieurs siècles à l'époque indiquée, bien que cette antiquité ait été contestée.

A l'égard du récit de Jornandès, qui fait sortir les Goths de l'île de *Scanzia* (qu'on croit être l'île de Fyen, en Danemark), pour peupler une partie de l'Asie, la Scythie proprement dite, et la Germanie, et qui pré-

---

(1) *Runica seu Danica litter. antiquiss.*, p. 44 et suiv.
(2) *De Daniæ linguæ et nominis antiqua gloria;* Copenhague, 1694.
(3) *Antiquæ litteraturæ septentrionalis libri II;* Oxford, 1703-1705.

sente cette île comme le berceau de la plupart des nations (1), Pinkerton a fait une réfutation solide de cette erreur (2).

On ne doit pas laisser cependant en oubli l'opinion de quelques autres auteurs favorables à celle de Jornandès, et qui considèrent aussi l'Europe septentrionale comme ayant fourni la souche des Scythes asiatiques. Quinte-Curce dit en termes précis : « Le Tanaïs coule entre l'Europe et l'Asie; et « l'on ne doute pas que les Scythes, par qui fut fondé l'empire des Parthes, « ne soient venus, non des rives du Bosphore, mais des contrées euro- « péennes (en passant ce fleuve) (3). » Marsham semble avoir voulu concilier les diverses opinions concernant l'origine des Scythes, en les formant d'un mélange de Perses, de Goths et de Germains. Pinkerton cite de lui ce passage, que nous n'avons pu retrouver dans le *Canon chronicus* du savant anglais : ***Scythæ sunt tam Persæ quam Gothi Germanique.*** Il est assez singulier que Pinkerton approuve cette phrase de Marsham qui est en opposition directe avec la thèse de l'origine indo-perse des Scythes et des Goths, dont la défense était l'objet de son livre.

S'il y a eu des Goths dans la Scandinavie avant la deuxième grande migration d'Orient en Occident, ils n'ont pu être que des Scythes qui y seraient venus des côtes occidentales et septentrionales de la mer Caspienne, à une époque inconnue. Ce fait, s'il était possible de l'établir historiquement, expliquerait certaines différences qui se font remarquer entre les langues scandinaves et les autres langues germaniques, dont l'origine était analogue. Les savants qui se sont occupés spécialement de ces langues du Nord y ont reconnu l'existence de quelques centaines de racines étrangères à l'allemand, dont plusieurs tiennent à l'esclavon, d'autres au lithuanien et au letto-pruczien. D'ailleurs, les langues scandinaves ont un passif et une déclinaison du nom défini, et ces formes ne se trouvent pas dans les autres langues germaniques. Les circonstances qui ont fait naître ces différences sont et demeureront vraisemblablement toujours inconnues; mais les analogies de toutes les langues germaniques n'en sont pas moins évidentes.

Que les Gètes soient venus de la Scythie au sud du Danube, et conséquemment qu'ils aient été Scythes, cela est démontré par les passages des auteurs anciens qui tantôt les nomment *Scythes*, et tantôt les appellent Gètes (4). Que les Goths, les Gètes et les Scythes aient été le même peuple,

---

(1) Ex hac igitur Scanzia insula quasi officina gentium, aut certe velut vagina nationum, cum rege suo nomine *Berig*, Gothi quondam memorantur egressi. *De rebus Geticis*, II.

(2) *Recherches sur l'origine et les divers établissements des Scythes ou Goths*, p. 38 et suiv.

(3) Lib. VI, c. 2, 14.

(4) Cf. Hérodote, liv. IV, 118; Ovide, Pont., lib. I, epist. 2. Voyez aussi Pinkerton, *Recherches*, etc., p. 87. Peyssonel a tout brouillé sur ce sujet dans ses *Observations historiques et géographiques sur les peuples barbares qui ont habité les bords du Danube et du Pont-Euxin*; Paris, 1765, in-4°.

cela n'est pas moins évident, d'après une multitude d'autorités parmi lesquelles nous choisirons celles-ci : 1° dans un passage de Philostorgius, on lit : « Les Scythes, que les anciens appellent *Gètes*, et les modernes, « *Goths*, etc (1). » 2° Georges le Syncelle dit aussi : « Alors les Scythes, qui sont « appelés *Goths* dans leur langue, etc. (2). » 3° Et enfin, Procope est aussi explicite dans cette phrase : « Toutes les autres nations gothiques, qui « étaient aussi appelées *Scythes*, dans les temps anciens, etc. (3). »

D'autre part, que ces mêmes Goths, Gètes ou Scythes, après avoir passé le Danube, aient peuplé la Germanie, et plus tard aient vaincu les Romains, cela est constaté par le témoignage de quelques-uns des historiens byzantins les plus estimés, notamment par ce passage de Georges le Syncelle : « Lorsqu'un grand nombre de Scythes, qui sont appelés *Goths*, eu- « rent passé le fleuve Ister (aujourd'hui le Danube), au temps de Décius, « ils ravagèrent l'empire romain (4). » Ammien Marcellin appelle aussi ces peuples *Scythiæ gentes*, dans le récit de la mort du même empereur, qui périt dans une bataille contre les Goths, ou Gètes (5).

Enfin, que ce soient ces Gètes, Goths, ou Scythes, venus des contrées voisines de la mer Noire, auxquels on a donné le nom de Germains, cela est de toute évidence par un grand nombre de faits et de témoignages antiques, entre lesquels nous choisissons ceux-ci. Dans les *Dits mémorables de Socrate*, écrits par Xénophon environ quatre cents ans avant l'ère chrétienne, on lit : « Les Scythes dominent en Europe (6). » Un passage de Pline est plus décisif encore ; le voici : « Le nom de *Scythes* est partout « changé en ceux de *Sarmates* et de *Germains ;* et l'ancienne dénomination « n'est restée qu'aux peuplades les plus éloignées, lesquelles sont presque « inconnues au reste des mortels (7). »

Ces peuples germaniques étaient séparés en deux grandes divisions dont la Vistule marquait les limites ; mais parmi les nations transvistuliennes se trouvaient des tribus slaves qui n'ont point été distinguées par les anciens. A l'égard des nations germaniques proprement dites, c'est-à-dire celles qui descendaient directement des Scythes, on peut les diviser d'une manière plus exacte en plaçant entre l'Elbe, le Rhin et le Danube les moins civilisées, telles que les Francs, les Alemanni, les Chérusques, les Cattes ou

---

(1) Σκυθῶν οὓς οἱ μὲν πάλαι Γέτας, οἱ δὲ νῦν Γόττους καλοῦσι. Ap. Photii Biblioth.

(2) Τότε πάλιν οἱ Σκύθαι καὶ Γόττοι λεγόμενοι ἐπιχώριοι. Chronog., p. 382, B.

(3) Καὶ τὰ ἄλλα Γοττικά γενῆ ξύμπαντα, οἱ δὲ καὶ Σκύθαι ἐν τοῖς ἄνω χρόνοις ἐπικαλοῦνται. Lib. IV, c. 5.

(4) Σκύθαι, περαιωθέντες οἱ λεγόμενοι Γόττοι, τὸν Ἰστρὸν ποταμὸν, ἐπὶ δεξιᾶς, πλειστοῖς τῶν Ῥωμαιῶν ἐπικράτειαν κατενέμοντο. *In Anast.*

(5) Lib. XXXI.

(6) Ἐν δὲ τῇ Εὐρώπῃ Σκύθαι μὲν ἄρχουσι. Lib. II, 10.

(7) Scytharum nomen usquequoque transit in Sarmatas atque Germanos. Nec aliis prisca illa duravit appellatio, quam qui, extremi gentium harum, ignoti prope cæteris mortalibus degunt. *Hist. nat.*, lib. IV, 25.

Chattes, les Marses, les Sicambres, etc.; entre l'Elbe et le Weser, et dans les terres resserrées du Holstein, de la Frise et de la Hollande, les peuples plus civilisés, à savoir, les Saxons, les Angles, les Cimbres ou Cymri, les Chauques et les Frisons; entre le Weser, la Vistule et la Baltique, les Longobards ou Lombards, les Burgundes, les Bastarnes, les Marcomans, etc., dont la civilisation était relativement avancée; et enfin, dans le Danemark, la Suède et la Norwége, les peuples scandinaves auxquels on a appliqué particulièrement le nom de *Goths*, et qui, plus tard, furent connus sous celui de *Normands* ou *Northmans*. Ceux-là étaient les plus civilisés de tous ces peuples : ils cultivaient la poésie et la musique avec passion; leur mythologie formait tout un système; leurs exploits guerriers avaient un caractère gigantesque, et c'est chez eux qu'on trouve les premières notions de l'amour au point de vue du culte de la femme; notions inconnues à toute l'antiquité, et qui, répandues plus tard dans toute l'Europe, ont donné à la constitution sociale des peuples modernes une physionomie qu'on n'aperçoit pas avant le moyen âge. Il est important de ne pas perdre de vue la classification qui vient d'être faite des peuples septentrionaux; car c'est par elle que seront expliquées dans notre histoire les causes de la grande transformation de la musique dans des temps de barbarie, et les premières tendances qui ont abouti à l'art moderne.

Quelles que fussent les circonstances qui eussent ainsi divisé les populations, et les eussent modifiées par des changements successifs de position, par des croisements ou par des progrès inégaux (circonstances qui seront toujours ignorées), il est un fait d'évidence que rien ne peut ébranler, c'est-à-dire l'origine commune et asiatique de tous ces peuples, origine rendue plus que vraisemblable par les caractères physiologiques de leur conformation, par les affinités des langues, et par les traditions conservées chez les écrivains de l'antiquité.

Plusieurs savants danois et suédois de l'époque actuelle ont adopté l'opinion que non-seulement la mythologie et les langues scandinaves sont originaires de l'Asie, mais que les anciens caractères runiques qui étaient en usage pour ces langues ont la même origine. Sjœborg a publié sur ce sujet une dissertation spéciale (1), et M. Édélestan du Méril, dans son savant Mémoire intitulé *Essai sur l'origine des runes* (2), s'exprime catégoriquement en ces termes : « A défaut de preuves formelles que le temps a « détruites dans presque toutes les questions qui remontent à une haute « antiquité, des rapports significatifs indiquent clairement que les runes « avaient une origine orientale. » A l'égard des analogies avec le sanscrit et le zend qui fourmillent dans les anciennes langues du Nord, elles ont été

(1) *Litteræ gothicis in Asia oriundæ*. Stralsund, 1812, in-4°.
(2) Paris, 1844, in-8°.

si bien établies par Burton (1), Boxhorn (2), Ihre (3), Eichhoff (4) et d'autres, qu'il serait surabondant d'insister sur ce point.

NOTE F.

Lorsque nous avons fixé l'attention du monde musical sur les notations dont l'usage commence à se faire apercevoir dès le septième siècle de l'ère chrétienne, l'existence de ces mêmes notations, dont l'importance sera démontrée dans notre histoire, était ignorée de tous les musiciens, sans en excepter les plus érudits. Les livres de chant notés par ces signes restaient ensevelis dans les dépôts de manuscrits des grandes bibliothèques, sans que personne songeât à les en tirer, pour essayer de pénétrer les mystères de cette langue inconnue.

Cependant l'éveil avait été donné depuis longtemps au monde savant sur ce sujet intéressant : il y a donc lieu de s'étonner de l'indifférence avec laquelle les premières indications furent accueillies. Michel Prætorius paraît avoir été le premier, parmi les écrivains modernes, qui parla de ces caractères de musique (5), et qui en offrit des exemples, d'après un missel de la bibliothèque de Wolfenbüttel. Par une erreur singulière, il les confondit avec les signes de la notation du chant de l'Église grecque, dont l'invention est communément attribuée à saint Jean de Damas. Au surplus, il déclare qu'il serait difficile, ou plutôt impossible, de conjecturer quels sont ces signes, et quelle fut leur signification (*Quinam verò et quales hi fuerunt characteres, conjecturare difficile, imò impossibile est*).

Les questions relatives aux notations dont il s'agit sont du petit nombre de celles que le jésuite Kircher n'a point abordées dans sa *Musurgie universelle;* et depuis Prætorius jusqu'à la publication du livre du P. Jumilhac (6), on ne rencontre aucun scrutateur d'antiquités musicales qui se soit occupé de cet objet. Jumilhac n'a pas essayé d'expliquer les extraits qu'il donne de quelques manuscrits des abbayes de Ripouille, Jumiéges et Saint-Denis (p. 319). Ces exemples ont néanmoins une assez grande importance que nous apprécierons lorsqu'il en sera temps.

Après Jumilhac vint Jean-André Jussow, savant allemand, qui parle de ces mêmes signes de notation dans sa dissertation sur les chantres dans les temples de l'Ancien et du Nouveau Testament (7). On ne voit pas qu'il se soit occupé de leur origine : il se borne à essayer d'expliquer leur si-

---

(1) *De veteri lingua persica (passim).*
(2) *Præfatio ad Orat. Domin.* à Chamberlayne.
(3) *Præfat. ad. Gloss. Sueo-goth.*
(4) *Parallèle des langues de l'Europe et de l'Inde*, p. 50.
(5) *Syntagma musicum*, t. 1, p. 12 et 13.
(6) *La Science et la pratique du plain-chant*, Paris, 1673, in-4°.
(7) *De Cantoribus ecclesiæ* V. et N. T.; Helmstædt, 1708, in-4°.

gnification (p. 43), mais par des tâtonnements plutôt que par une bonne analyse critique. Ses connaissances en cette matière avaient si peu de solidité, qu'il n'a pu donner qu'une traduction absolument fausse (p. 44) d'une antienne tirée d'un manuscrit dont il était possesseur, bien que la notation, qui était du treizième siècle, ne présentât pas les difficultés qu'on rencontre dans des temps antérieurs.

Nicolas Staphorst, prédicateur de Hambourg, a publié un fragment analogue, dans son Histoire de l'église de Hambourg (1), et a également essayé de le traduire en notes de la musique moderne; mais il n'a pas été plus heureux que Jussow dans son interprétation. Plus habile, mieux initié aux secrets de la paléographie, et doué d'un esprit méthodique, le savant philologue Jean Ludolf Walther a compris que des traductions plus ou moins hasardées de morceaux entiers ne conduiraient pas à la connaissance exacte de tous les signes, et que le but ne pouvait être atteint que par la décomposition de ceux-ci. Il a donc entrepris ce travail d'analyse dans son *Lexique diplomatique* (2), planche 6; mais sa traduction est à peu près illusoire, car il s'y est borné à imiter avec des notes sans portée, sans précision de différence dans les degrés, et conséquemment sans intonations déterminées, les courbes de signes de liaisons de sons. Rien n'autorise d'ailleurs les différences de longues et de brèves que Walther y a introduites. Forkel dit avec raison (3) que les traductions de Walther ne sont pas plus aisées à déchiffrer que les originaux. Ajoutons qu'elles manquent d'exactitude, même à l'égard de la forme des signes représentés par des notes; qu'elles n'ont pour objet qu'une seule variété des notations en usage dans les siècles de barbarie et du moyen âge, et qu'elles ne s'appuient que sur des manuscrits des onzième, douzième et treizième siècles, bien moins énigmatiques que ceux des deux siècles précédents. Hawkins (4) et Forkel (5) se sont bornés cependant à reproduire les exemples de Walther, avec ses essais de traductions, sans y ajouter le moindre éclaircissement. Forkel y a joint seulement quelques fragments des anciennes notations empruntés à Martini et à l'abbé Gerbert.

Le premier de ces auteurs, savant musicien qui possédait une érudition immense, n'a pu, à la vérité, découvrir l'origine ni la nature des notations dont il s'agit, et n'a pu les définir qu'en disant que leurs caractères sont composés de points tantôt simples, tantôt combinés avec des queues qui les réunissent, et qui sont droites ou tortueuses *comme des hiéroglyphes* (!); tantôt sans lignes, et tantôt avec une ligne, deux ou trois (6); mais du moins,

---

(1) *Hamburgische Kirchen-Geschichte* (t. III, p. 337). Hambourg, 1723-29, 5 vol. in-4°.
(2) *Lexicon Diplomaticum*, etc., Gœttingue, 2 parties in-fol. (s. d.) gravées.
(3) *Allgemeine Geschichte der Musik*, t II, p. 348.
(4) *A General History of the science and practice of music*, t. III, p. 43.
(5) *Loc. cit.*, et tab. 1, 2, 3, 4, 5.
(6) *Storia della musica*, t. I, p. 183.

dans les quatre fragments qu'il rapporte, d'après d'anciens missels et bréviaires, Martini ne s'est trompé que sur la signification de quelques signes du premier exemple, plus difficile que les autres. Quant aux trois derniers fragments, qui lui offraient le secours des lignes et des clefs, il en a donné une traduction exacte (1), à l'exception des signes de liaisons ascendantes et descendantes, qu'il a confondues.

L'abbé Gerbert a publié (2) une table des formes et des noms d'une des variétés des notations du moyen âge, d'après un manuscrit de l'abbaye de Saint-Blaise, ainsi que plusieurs fragments qui offrent des variétés de ces notations appartenant à des époques différentes (3). Ces monuments ont de l'intérêt; mais Gerbert n'a pas même essayé d'en faire la moindre explication. Suivant lui, les signes de ces notations étaient vagues et incertains avant que Guido d'Arezzo leur eût appliqué le secours des lignes pour déterminer la position des notes et les intonations qu'elles représentaient (4). Il oublie que, s'il en eût été ainsi, les chantres des églises de tout l'Occident auraient été dans l'impossibilité d'exécuter ce qu'ils avaient sous les yeux dans les livres de chant, puisque pendant près de six cents ans il n'y eut d'autres notations que dans un très-petit nombre de localités et par exception, ainsi que le prouvent les douze ou quinze cents manuscrits qui nous en restent, sans compter ceux qui ont été détruits, et dont on retrouve des fragments aux gardes d'un grand nombre d'autres manuscrits. L'abbé Gerbert oublie aussi qu'après l'invention des lignes qu'il attribue à Guido d'Arezzo, quoique ce moine du onzième siècle en parle comme d'une chose existante et n'en réclame pas l'honneur, Gerbert oublie, disons-nous, qu'après cette invention, qu'il croit indispensable, on n'a pas moins continué à noter pendant environ trois siècles un très-grand nombre de missels, d'antiphonaires, d'hymniaires, et d'autres livres de chant, sans l'addition des lignes.

Les futiles objections de Gerbert ont été répétées souvent dans ces derniers temps, parce que ceux qui les ont faites n'ont pas connu l'usage de certaines indications qui, dans les livres de chant dont il s'agit, déterminent le ton de la pièce et donnent ainsi la clef des signes et de leurs intonations. Tout cela sera démontré dans notre histoire.

L'année qui suivit la publication de l'Histoire du chant et de la musique d'église, par l'abbé Gerbert, vit paraître en Espagne un livre digne d'intérêt pour l'objet de cette note : ce livre est le bréviaire gothique, à l'usage

---

(1) *Storia della musica*, t. I, p. 184.

(2) *De Cantu et musica sacra a primo ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus.* T. II, tab. 10, n° 2.

(3) *Ibid.*, tab. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.

(4) Quales (notæ) fuerunt incertæ et vagæ antequam Guido Aretinus lineas, quibus hodie utimur, adderet, ad certam singulis notis sedem ac tonum determinandum.
V. *Scriptores ecclesiast. de musica*, t. I, p. 228.

des églises qui suivent le rit mozarabe (1), dans lequel D. Jérôme Romero, maître de chant à l'église cathédrale de Tolède, a fait une exposition des règles particulières du chant mozarabe appelé *chant eugénien ou mélodique* (2). Il y donne un exemple du chant eugénien noté dans la variété gothique des notations du Nord, et l'accompagne d'une traduction en notes modernes, d'après la tradition de l'église de Tolède restée en vigueur jusqu'à l'époque actuelle. De cette tradition comparée avec l'original résulte la preuve que la connaissance des signes s'est effacée parmi les chantres de cette église, et que la tradition, altérée par le temps, est seule restée; car Romero attribue des significations différentes à des signes évidemment semblables, et des significations identiques à d'autres signes différents. Néanmoins ce document a de l'intérêt pour certaines circonstances dont nous parlerons.

Tel était l'état presque négatif des connaissances relatives aux notations musicales des temps de barbarie et du moyen âge dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. A l'époque où nous commençâmes à nous en occuper, personne n'en savait plus rien; car, à vrai dire, l'existence même de ces notations était ignorée de toutes les personnes qui écrivaient sur certaines parties de l'histoire de la musique. La publication du premier volume de la *Biographie universelle des musiciens* fut comme une révélation qui mit en émoi les amateurs d'archéologie musicale. Le Résumé philosophique de l'histoire générale de la musique, placé en tête de ce volume, renferme quelques pages dans lesquelles nous rappelions l'existence de ces notations, leur attribuant une origine septentrionale, les distinguant en divers systèmes, et présentant en deux planches un essai de traduction de leurs éléments principaux, mais avec la brièveté exigée par le cadre étroit où nous étions renfermés. C'en fut assez pour que l'attention de quelques musiciens érudits ou aspirant à l'être fût éveillée, et pour qu'on se livrât à des recherches sur cet objet d'études nouvelles. Ce mouvement de curiosité a eu de bons résultats par la publication de beaucoup de fragments plus ou moins intéressants de manuscrits, lesquels offrent des variétés nombreuses de formes et de dispositions des signes, dans les deux systèmes principaux de notation. Les interprétations erronées, les faux jugements, et les raisonnements basés sur des autorités mal comprises, n'ont pas manqué dans tout cela; mais il y a eu aussi des travaux importants sur cette matière, faits avec une sagacité remarquable. Nous les analyserons lorsque, dans notre histoire, nous traiterons d'une manière spéciale ce sujet dont l'intérêt ne peut être méconnu. Nous nous bornerons, dans cette note,

---

(1) *Breviarium Gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori, etc.; ad usum sacelli Mozarabum.* Matriti, 1775, in-fol.

(2) Nous ferons connaître en son lieu l'origine de ce chant, sa constitution primitive et ses variations.

à examiner l'objection élevée par Kiesewetter (1) contre l'origine septentrionale que nous avons attribuée aux variétés de notations désignées par nous sous les noms de *lombarde, saxonne* et *gothique*. Cet érudit ne voit d'écriture lombarde, gothique et saxonne, que dans des formes plus ou moins altérées de l'alphabet latin; altérations faites par les Goths et les Lombards en Italie, et par des moines bénédictins en Angleterre; en sorte qu'il refuse à ces peuples du Nord une écriture originale qui aurait pu donner lieu à l'invention d'une notation de la musique.

On comprend que par cette opinion, qui n'est pas nouvelle, Kiesewetter a prétendu saper par sa base l'origine que nous avons attribuée aux notations dont il s'agit : il importe donc de faire une démonstration complète de son erreur à l'égard des écritures du Nord. Nous regrettons d'être obligé de donner à ce travail plus d'extension que nous n'aurions voulu.

Maffei traite de folie l'antiquité qu'on a prétendu attribuer aux caractères runiques des anciens Scandinaves. « Pourquoi ne savons-nous rien de tant « de peuples (dit-il)? Parce qu'ils n'eurent ni écrivains ni monuments; et « pourquoi n'en avaient-ils pas? Parce qu'ils n'avaient pas d'écriture (2). » Il ajoute qu'avant la domination des Romains dans la Germanie, l'art de l'écriture y était inconnu, et qu'il n'y a pas été en usage avant que la religion chrétienne y eût été introduite (3).

Sans admettre comme inattaquables les dates attribuées par Verélius (4) à certaines inscriptions runiques gravées sur des pierres et des rochers, dans diverses localités de la Suède, et qui, suivant ce savant, appelé par ses compatriotes *filum Ariadnæum antiquitatum patriæ*, remonteraient à 3700, 3400, 3200, 2900, 2600, 2400, et au moins 2300 ans, nous pouvons affirmer que Maffei a été mal informé quand il a dit que les barbares du Nord n'avaient pas d'histoire, parce qu'ils n'avaient ni monuments ni écrivains; car les inscriptions en caractères runiques sont encore en nombre considérable en Danemark, en Suède, en Norwége et en Islande. Jean Goerenson en a publié une collection de 1,173 (5), dont plusieurs ont été reconnues par de savants critiques comme antérieures à l'époque du christianisme (6). Saxo le grammairien va même jusqu'à dire que l'histoire des Scandinaves est sculptée sur les rochers de la Suède et du Danemark (7). A l'égard d'une

---

(1) *Allgemeine musikalische Zeitung.*; Leipsick, ann. 1843, p. 379.

(2) Per qual ragione nulla sappiamo di tante e tante genti? Perche scrittori e monumenti non ebbero; e questo perche? perche non ebber caratteri. *Verona illustr.*, col. 324.

(3) *Ibid.*, col. 326.

(4) In addit. ad Runograph., p. 74.

(5) Sous le titre de *Bautil*, Upsal, 1750, in-fol. m°.

(6) Cf. Schœffer, *Upsalia antiqua*, p. 40; Verelius, *Notæ ad Hervarar Saga*, p. 100; Legis, *Fundgruben des alten Nordens*, t. I, p. 68; *Swenska-Magazinet*, 1768; et Klüver, *Norske mindes-Moerke*.

(7) Nec ignotum volo.... majorum acta, patrii sermonis carminibus vulgata, linguæ suæ litteris, saxis ac rupibus insculpenda curasse. *Hist. Dan. præfat.*, p. 6, édit. de Müller.

Scanie le nom de ***Pays des Runes*** (1). C'est donc à tort que La Crose, Murray et d'autres antiquaires ont considéré les runes comme d'origine anglo-saxonne, car les runes des Anglo-Saxons ne sont évidemment que des modifications des runes scandinaves. Wanley a reconnu qu'elles tirent leur origine de celles-ci (2), et l'on sait que les plus anciennes ne remontent pas au-delà du cinquième siècle (3).

On voit par ce qui précède ce que devient l'opinion des littérateurs sur lesquels s'appuie Kiesewetter, et qui ne voient dans les caractères anglo-saxons qu'un alphabet inventé par les moines bénédictins dans les septième et huitième siècles; ils n'ont pas su que ce prétendu caractère monastique n'est qu'un mélange de lettres runiques avec l'alphabet latin porté en Angleterre par Augustin et ses compagnons, dans les premières années du septième siècle. La nécessité, pour les communications des moines avec les Saxons, produisit cet alphabet composé des deux éléments.

Il est évident, par les preuves qui viennent d'être rapportées, qu'une partie des Germains et les peuples du Nord ont eu une écriture qui n'était autre chose que les runes; que des monuments nombreux et authentiques démontrent qu'ils connaissaient cette écriture antérieurement à leurs conquêtes dans les Gaules, en Espagne et en Italie; enfin que les Saxons, qui s'établirent en Angleterre (de 449 à 455), avaient un alphabet du même genre; car ces Saxons étaient Goths, ainsi que le prouve un passage du périple de Marcionus d'Héraclée (4). Ils habitaient (originairement), dit ce géographe grec, la Chersonèse-Cimbrique, c'est-à-dire le ***Jutland***, presqu'île du Danemark, où se trouvaient plusieurs autres peuples. L'argument qu'on a prétendu tirer de l'absence d'une écriture chez les nations du Nord de

---

(1) V. Suhm, *Histoire critique du Danemark*, t. III, p. 7 et 10.

(2) Illos Iutos anglo-saxonumque, cum in Britanniam advenerint, secum runas, sive gothicas literas, attulisse mihi persuasum est (Préface du second volume du ***Thesaurus*** de Hickes).

Un passage d'un ouvrage que Wanley a signalé dans son catalogue des manuscrits anglo-saxons est encore plus explicite; car on y lit : *Hæc etenim litterarum figuræ in gente Nortmannorum feruntur primitus inventæ*. V. *Essai sur l'origine des runes*, par M. Edélestan du Méril, p. 16.

(3) *Ibid.*, p. 19.

Jonas Arngrim, antiquaire islandais, qui a fait un travail considérable sur les formes des lettres runiques, d'après les tombeaux et autres monuments de son pays, dit que ces lettres n'ont pas seulement appartenu à la Norwége ou à l'Islande, mais qu'elles ont été en usage pour tous les dialectes de la langue gothique qu'on parlait dans les contrées septentrionales ainsi que chez les peuples voisins, et même en Angleterre, en Écosse et en Irlande : « Has « litteras non ad Norwegiam adstringo aut Islandiam, sed ad linguam quæ nunc Norvagica, « nunc Danica dicta est; seu ipsam antiquam Gothicam qua etiam id temporis usum credo « totum orbem arctoum et populos vicinos; itemque Angliam, Scotiam, Irlandiam. » Ap. Ol. Wormii, *Literatura runica*, p. 45.

(4) Κατοικεῖ δὲ τὸν μὲν αὐχένα τῆς Χερσονήσου τὸ ἔθνος τῶν καλουμένων Ἀξόνων (Σαξόνων), αὐτὴν δὲ τὴν χερσόν ἔθνη πλεῖστα. Geographi græci minores, lib. II, 34. — V. sur ce passage la note de l'édition des *Geographi græci minores* de C. Müller. Paris, Ambr. Firmin Didot, vol. I, p. 557, 1re col.

l'Europe contre l'origine septentrionale des notations de la musique dans les temps de barbarie et au moyen âge est donc sans valeur.

A l'égard de l'origine orientale des runes, voyez la note E de notre introduction, et surtout les développements que nous donnons à ce sujet dans notre travail spécial sur les notations.

Il résulte de ce qui vient d'être dit que le principal argument de Kiesewetter contre l'origine septentrionale attribuée par nous aux notations qui sont l'objet de cette note, ne peut pas se soutenir en présence des autorités qui viennent d'être citées.

Quant à l'affirmation du même écrivain que ces notations, connues sous le nom de *neumes*, étaient la vraie *notation romaine*, ainsi qu'à la preuve qu'il croyait en donner par le prétendu antiphonaire de saint Grégoire, lequel se trouvait, dit-il, à l'abbaye de Saint-Gall, tout cela a été mis au néant depuis quelques années par la découverte de manuscrits du chant romain antérieurs au moyen âge, notés en véritable notation romaine, c'est-à-dire en lettres de l'alphabet latin, et par l'analyse faite du manuscrit de Saint-Gall par dom Anselme Schubiger, maître de chapelle de l'abbaye d'Einsiedeln, qui a démontré que cet antiphonaire est du dixième siècle.

NOTE G.

L'importance des accents toniques qui accompagnent le texte de la Bible est établie avec de nouveaux éclaircissements dans l'opuscule de M. Delitzsch (1). « La musique, dit-il, empiète dans la grammaire hébraïque « plus qu'elle ne le fait dans la grammaire d'aucune autre langue (2). » Plus loin, il formule cette proposition absolue : « Chaque vers de l'Ancien Tes- « tament forme une période musicale, réglée par des signes de notation, « et consistant en phrases majeures et mineures, avec leurs cadences. « On donne le nom d'*accents* à ces signes musicaux (3). » Ce qui distingue le système de M. Delitzsch dans l'interprétation de l'usage de ces accents, c'est qu'il les considère non-seulement comme des signes d'intonation musicale représentant des phrases ou des fragments de périodes, mais aussi comme des indications de la vraie ponctuation des vers. Ils marquent, selon ce système, la séparation des vers en deux hémistiches, et de plus les subdivisions de ces hémistiches en parties plus petites; ils servent enfin à séparer les mots ou à les réunir. Leur fonction, comme signes de ponc-

(1) *Physiologie und Musik in ihrer Bedeutung für die Grammatik, besonders die hebraische*. Leipsick, 1868.

(2)... Aber in die hebräische Grammatik greift die Musik ein wie in die Grammatik keiner andern Sprache, p. 23.

(3)... Jeder Vers des alttest. Textes bildet eine durch diese Tonzeichen geregelte, aus Vorder-und Nachsatz mit ihren Cadenzen bestehende musikalische Periode. Man nennt diese Tonzeichen Accente, p. 23, 24.

tuation, se confond avec leur fonction musicale, laquelle est devenue la plus importante par l'invention de cette notation, car un si grand nombre de signes n'était pas nécessaire pour la ponctuation (1).

Les accents toniques, dit M. Delitzsch, se composent d'environ trente petites figures diverses, lesquelles ont pour objet de représenter des formes de mélodies particulièrement affectées à certaines parties de la Bible, car les signes du chant des trois livres, les Psaumes, Job, et les Prophètes, diffèrent de ceux des autres livres. Les formes mélodiques, déterminées par la succession des accents, sont très-minutieusement réglées par des lois fixes, lesquelles, suivant le docte professeur dont les idées sont exposées ici, repoussent toute interprétation capricieuse ou fantaisiste. Cependant, s'il en est ainsi, d'où sont venues les interprétations multiples et sans analogie des mêmes signes, qu'on a vues au sixième chapitre du troisième livre de notre histoire? Et s'il y a si peu d'accord entre les Israélites des contrées diverses concernant la signification des accents toniques, n'est-ce pas que ces lois si précises dont parle M. Delitzsch ne sont pas mieux comprises que les signes eux-mêmes? Lui-même avoue que peu de personnes en ont une connaissance suffisante. « Ce n'est pas un petit travail, dit-il, que de se familiariser avec les détails de cette écriture figurée : jusqu'à ce jour, il y a eu peu de savants juifs et encore moins de chrétiens dont l'esprit fût organisé pour surmonter les difficultés inhérentes aux lois dont il s'agit (2). » On voit, dans ces paroles d'un homme dont la compétence ne peut être mise en doute, la confirmation de notre opinion, qu'après la destruction du premier temple de Jérusalem et les soixante et dix ans de captivité à Babylone, les traditions de l'ancien chant des Lévites s'étaient affaiblies, sinon absolument perdues. Plus tard, survinrent les événements qui chassèrent les Hébreux de leur patrie et les dispersèrent dans toutes les directions. Alors furent brisés pour toujours les anneaux de la chaîne qui devait rattacher les temps anciens aux modernes : les efforts faits dans la suite pour retrouver les traditions perdues ont été particulièrement infructueux quant à la notation des chants de la Bible.

M. Delitzsch pense que si la véritable signification des accents peut être un jour retrouvée ainsi que les principes fondamentaux des lois de leur enchaînement, ce sera non pas un grammairien, mais un musicien qui aura le mérite de la découverte. Pour démontrer la solidité de sa proposition à ce sujet, il demande qui pourrait aujourd'hui répondre aux questions sui-

---

(1) Aber die interpunktionelle Function ist mit der musikalischen verschmolzen und diese hat bei Erfindung dieser Zeichenschrift überwagen, wie daraus hervorgeht, dass der trennenden Accente sogrosse, etc. *Ibid.*

(2)... So leuchtet ein, dass es keine leichte Mühe ist, sich mit den Feinheiten dieser Zeichenschrift vertraut zu machen, und gewiss hat es von jeder nicht sehr viel jüdisch und nur wenige christliche Gelehrte gegeben, deren Hirn für allezeit lebendige Gegenwartigkeit aller dieser Gesetze organisirt war. *Ibid.*, p. 24.

vantes par des déductions logiques : « Pourquoi les accents toniques *mer-« cha-paschta* se trouvent-ils souvent là où il semble que devraient être les « signes *mehapash* (maphach)-*paschta?* Comment se fait-il que les accents « *mercha-thébir* soient dans certains passages où devraient être *dargha-« thébir?* pourquoi, enfin, aucun *zakef* ne peut-il suivre un *pazer* ni un « *thélisha?* » L'intelligence du grammairien le plus perspicace, ajoute M. Delitzsch, ne parviendrait pas à résoudre ces difficultés, à moins qu'il n'eût fait une étude approfondie de la musique, car le choix des accents toniques et les règles de leurs successions sont du domaine du musicien.

Ici le savant professeur, abandonnant les considérations générales pour passer aux applications pratiques, ne donne pas, malheureusement, à celles-ci les développements nécessaires, parce que les conditions d'un discours académique ne lui permettaient pas de dépasser certaines limites : de là un peu d'obscurité dans sa pensée. Nous tâcherons de mettre toute la clarté possible dans l'analyse de cette partie de son discours.

Le grammairien, fût-il initié à la connaissance de la musique, en tirerait peu d'avantage pour son travail s'il n'avait appris les intonations des accents en usage chez les juifs allemands, dans la récitation des versets du Pentateuque, des Prophètes et des Lamentations de Jérémie, considérées comme les meilleures traditions pour ces parties de la Bible ; car les intonations sont partout en rapport avec le sens des paroles et avec l'accent naturel de la voix dans leur articulation. Ces anciennes mélodies, dit M. Delitzsch, ont un caractère profondément national et liturgique qui diffère essentiellement des formes mélodiques et des lois rhythmiques de la musique moderne : néanmoins elles produisent sur notre âme de vives impressions. Le professeur ajoute que les mélodies bibliques des juifs espagnols diffèrent de celles des allemands, mais qu'elles ont un caractère analogue.

Les personnes qui s'occupent de recherches sur ce sujet doivent s'attacher à la comparaison des diverses traditions pour en signaler les analogies et les dissemblances. On n'a fait jusqu'à ce jour que peu d'essais pour représenter par notre notation musicale la signification des accents toniques chez les Israélites des divers pays (1); il existe à la vérité des aperçus de cette signification tonale des accents auxquels on donne le nom de *tables de zarka* ou de *sarka*, parce que *zarka* est le premier signe qui s'y trouve, ce signe, placé au commencement du vers, étant celui qui marque le mieux sa séparation en deux hémistiches. L'opinion de M. Delitzsch est que les tables de *zarka* publiées jusqu'à l'époque actuelle doivent être revues avec soin : celle que Nagelsbach a donnée dans la deuxième édition de sa grammaire hébraïque doit être aussi rectifiée en plusieurs points;

(1) Cette comparaison n'avait pas été entreprise en effet; nous avons cru devoir la faire dans le troisième livre de cette Histoire de la musique.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

INTRODUCTION.

APERÇU GÉNÉRAL DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES D'ORIGINE SÉMITIQUE.

LIVRE PREMIER.

LA MUSIQUE DANS L'ANCIENNE ÉGYPTE.

LIVRE DEUXIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES CHALDÉENS, LES BABYLONIENS, LES ASSYRIENS ET LES PHÉNICIENS.

APPENDICE DE L'INTRODUCTION.

NOTE A.

NOTE B.

NOTE C.

NOTE D.

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.

HISTOIRE
GÉNÉRALE
DE LA MUSIQUE

TYPOGRAPHIE FIRMIN DIDOT. — MESNIL (EURE).

HISTOIRE

GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE

DEPUIS LES TEMPS LES PLUS ANCIENS

JUSQU'A NOS JOURS

PAR F.-J. FÉTIS

TOME DEUXIÈME

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET CIE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1869

AVANT-PROPOS.

Une étude suivie pendant une longue succession d'années m'a démontré que le sentiment de la musique, chez les nations comme chez les individus, est en raison de la conformation du cerveau. De là l'explication naturelle d'une multitude de phénomènes qui se manifestent dans le chant instinctif des races diverses. Les relations des sons n'affectent pas de la même manière les peuples de races différentes; ce qui charme l'une déplaît à l'autre, précisément parce que les organes cérébraux n'ont ni les mêmes dimensions, ni les mêmes aptitudes. Par l'effet d'une faculté d'induction dont certains peuples sont doués, ils progressent dans la musique comme dans les autres arts et surtout dans les sciences; mais le don naturel qu'ils ont de se développer progressivement est accompagné d'un penchant à la transformation, qui leur fait considérer tout changement comme progrès et les empêche de saisir le point où la transformation devient décadence. Pour d'autres peuples, la faculté d'induction est moins active; chez eux, le progrès a des limites ainsi que la tendance vers le changement. Parvenus à certain degré d'avancement, la carrière se ferme pour eux et l'immobilité devient permanente, à moins qu'une impulsion nouvelle ne leur soit imprimée par les autres peuples dont il vient d'être parlé. Les peuples de cette race ont des chants d'une certaine forme, et des instruments sonores analogues au système tonal de ces chants; mais ils ne peuvent parvenir à la formation d'un art complet de la musique. Enfin, il est des populations dont la conformation cérébrale est si imparfaite, que la faculté d'induction leur fait presque absolument défaut. Pour elles, point de progrès, car le progrès ne se fait que dans le temps; or le temps n'existe pas pour

les populations de cette espèce, tous les jours retrouvant les mêmes bornes dans les idées et n'offrant pas de différences sensibles. La nécessité de pourvoir à leur existence est la seule cause d'intellectuelle activité qu'on leur connaisse. Ce n'est pas à dire que ces peuples ne soient sensibles aux successions du petit nombre de sons dont se composent leurs chants; ils en éprouvent même des joies frénétiques et des transports que ne nous inspirent pas les œuvres les plus parfaites du génie musical. Le rhythme surtout produit sur eux les plus vives impressions, s'il est accompagné d'un d'un grand bruit.

Il est de toute évidence que chez des peuples d'organisation si différente la musique de l'un ne peut plaire à l'autre : quelle est donc la musique de chacun d'eux? L'histoire générale de cet art, que je publie aujourd'hui, est la réponse à cette question. J'ai la certitude des faits qui y sont exposés : comment pourrait-il en être autrement? Il n'est pas une des singularités de cette histoire qui n'ait été vingt fois reprise dans mon travail, afin de m'assurer de leur réalité; j'ai examiné, étudié, pesé toutes les objections qu'on leur a opposées, et j'en ai démontré les erreurs. Les systèmes de tonalité des peuples orientaux, incompatibles avec notre sentiment musical, ont été particulièrement des sujets d'étude sérieuse pour le second volume de l'Histoire générale de la musique. Je crois devoir en dire ici quelques mots, parce que, parmi les comptes rendus du premier volume de cet ouvrage, très-bienveillants d'ailleurs et qui m'inspirent un vif sentiment de gratitude, il s'est produit quelques erreurs de faits, lesquelles proviennent de malentendus qu'il est nécessaire de faire disparaître. J'ai dit dans ce premier volume quelques mots des échelles tonales des Arabes divisées par tiers de ton : on a cru qu'il s'agissait d'une musique dans laquelle les chants n'auraient eu que des intervalles de tiers de ton; mais jamais, en aucun temps, en aucun pays, il n'y eut de chants de cette espèce. On n'en connaît pas davantage qui soient composés de quarts de ton, quoique l'échelle des Persans et des Turcs soit divisée par cet intervalle. Ce qu'il y a dans la musique arabe, c'est une multitude de modes dans lesquels les demi-tons mineurs

de nos gammes ascendantes sont remplacés par des intervalles de tiers de ton : quant aux autres notes du chant, elles sont, comme les nôtres, à des intervalles de tons. Toute la différence consiste donc entre deux intervalles de tiers de ton remplaçant des demi-tons mineurs, ce qui donne pour chacun la différence d'un comma ou neuvième de ton. Chaque fois qu'elle se fait entendre, cette différence nous affecte d'un défaut de justesse, comme l'oreille d'un Arabe est blessée par notre demi-ton mis à la place de son tiers de ton. *Vous chantez faux,* disait Villoteau au musicien du Caire qui lui dictait un air pour le noter; quand la mélodie fut écrite, Villoteau la chanta : *mais c'est vous qui chantez faux*, s'écria l'Arabe! Tous deux avaient raison : Villoteau avait substitué des demi-tons aux tiers de ton, et le musicien arabe ne retrouvait plus ses intonations. Deux races différentes ne peuvent avoir le même sentiment du rapport des sons. Lors donc que, pour combattre ce que j'ai dit de la gamme arabe par tiers de ton, on m'oppose *le fait brutal de notre gamme*, suivant l'expression du critique, on suppose que tous les peuples ont la même organisation, et l'on tombe dans la plus grande erreur anthropologique qu'il soit possible d'imaginer. Au reste, ce n'est pas d'aujourd'hui qu'elle se produit à l'occasion du même sujet, car il y a près d'un siècle que Toderini, ancien professeur de philosophie à Vérone, ayant habité à Constantinople pendant cinq ans, publia un livre sur la littérature des Turcs, dans lequel il fit l'exposition de leur système de musique, mélange de tiers et de quarts de ton. Les journaux italiens de cette époque firent la critique du livre, et opposèrent à la réalité de la gamme turque la gamme de la nature, comme on disait, c'est-à-dire la nôtre. Depuis lors, le même argument a été souvent répété, avec aussi peu de raison.

De quoi s'agit-il, en effet? Personne assurément ne propose de substituer la gamme arabe à celle de la musique européenne : c'est donc la réalité de cette gamme qu'on met en doute, ou plutôt qu'on prétend nier? Mais pour prouver cette réalité, il y a surabondance de documents. En premier lieu se présentent les auteurs arabes de traités de musique qui en exposent la théorie. Pour n'en citer que les principaux, je nommerai d'abord *Mohammed ben Ahmed-el-*

Haddah, Arabe d'Espagne, mort l'an de l'Hégire 561 (1165); puis *Ssafifeddin Abdolmonim*, de Bagdad; *Mahmoud Schirafi*, mort en 716 (1315); *Mahmoud d'Amoul,* qui écrivait en 750 (1340); *Abd-el-Khadir ben Gaibi*, qui vivait en 824 de l'hégire (1421), et les quatre traités anonymes dont Villoteau s'est servi pour son travail. Ces auteurs ne parlent pas de tiers de ton, mais ils comptent *dix-sept intervalles* contenus dans l'octave et quarante sons formant le diagramme général de la musique; or, d'après leurs règles pour le nombre de quartes justes dans l'étendue de l'octave, il est évident que les cinq tons de cette étendue sont divisés par tiers, ce qui donne quinze intervalles, et les deux demi-tons mineurs complètent le nombre dix-sept. Ajoutons à ces autorités irrécusables les témoignages de Villoteau et de Lane, qui, après avoir passé plusieurs années au milieu des Arabes, déclarent que leur échelle musicale est divisée par tiers de ton, et l'on verra ce que deviennent les négations de musiciens européens qui, ne sachant rien de tout cela et ne consultant que leur sentiment, résultant d'une organisation différente, considèrent comme impossible ce qui y est opposé.

Cependant, quelle que soit l'autorité des ouvrages théoriques que je viens de citer, il existe des preuves matérielles plus décisives encore de la réalité des tiers de ton dans la tonalité de la musique arabe, car elles appartiennent à la pratique de cette musique : ces preuves palpables se trouvent dans la division, par des cases, du manche des instruments à cordes pincées appelés *tanbours*, dans les tablatures de ces instruments ainsi que dans celle du hautbois nommé *e'raquieh :* là l'évidence frappe les yeux et les oreilles. Je n'ai rien à ajouter ici à ce que j'en ai fait voir dans ce volume (pages 116 à 151). Je le dis avec conviction, il n'y a pas d'incrédulité qui puisse résister à des preuves si convaincantes.

Un mot encore néanmoins sur ce sujet. On a dit que les musiciens tunisiens entendus à l'exposition universelle de Paris, en 1867, ne chantaient point par tiers de ton : eh! sans doute, car, je le répète, il n'y a pas, il n'y a jamais de musique composée uniquement de cet intervalle; ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Les dix-huit sons

formant les dix-sept intervalles de l'échelle tonale des Arabes sont des intonations parmi lesquelles se fait un choix à petit nombre, suivant les formules des modes. Voilà ce que sont les tiers de ton de la musique arabe de l'Asie et de l'Égypte. Quant à ce qu'on appelle *les Arabes de Tunis,* ce sont, comme ceux du Maroc et de l'Algérie, des Maures issus d'un mélange de sang berbère, kabile et arabe, ainsi que je l'ai démontré dans ce second volume de l'Histoire de la musique. De plus, lorsque les Maures d'Espagne, modifiés par huit siècles de co-habitation parmi des peuples européens, en furent expulsés, ce fut dans leur ancienne patrie qu'ils se réfugièrent, s'y mêlant de nouveau avec les autres habitants. Ces peuples n'ont pas un seul des instruments arabes de l'Asie; leur échelle de sons, leurs modes sont différents et en petit nombre, tandis que les Arabes asiatiques en ont une variété poussée jusqu'à l'excès. Il y a, sans aucun doute, un reste de tradition arabe dans les chants de la Mauritanie, mais fort altéré. J'ai entendu aussi les musiciens de Tunis, et j'ai constaté qu'ils avaient des intonations fausses et des chants monotones; mais le temps m'a manqué pour déterminer la nature de leurs gammes.

Les tonalités de la musique de l'Inde, celles de la Perse et de la Grèce en ses premiers temps, reposent sur des principes aussi antipathiques à notre sentiment que la musique des Arabes. En nierons-nous la réalité? Leur opposerons-nous notre gamme diatonique, affirmant qu'elle seule est dans la nature? Démontrerons-nous notre proposition par les théories basées sur les longueurs proportionnelles des cordes et sur les harmoniques des tubes sonores? Qu'importe tout cela pour des peuples autrement organisés, dont l'instinct musical s'est manifesté dans des conditions différentes et qui ont affectionné ces petits intervalles de sons qui mettent notre oreille au supplice? Cette gamme diatonique, qui nous est si nécessaire et dans laquelle se sont produites tant de suaves mélodies, tant de pures harmonies; cette gamme, que nous déclarons la seule naturelle, n'en a pas moins été la dernière conquête musicale de l'antiquité; aucun des anciens peuples ne l'a connue originairement. Tout le second volume de l'Histoire générale de la musique

a pour objet de mettre cette vérité en évidence, par une multitude de monuments irrécusables et de preuves encore palpables. Ne nous heurtons pas contre cette évidence; n'opposons pas nos préventions aux enseignements de l'histoire, et consentons à reconnaître, tout en conservant notre orgueil de race, qu'il y a eu et qu'il y a encore des peuples conformés d'une autre manière, lesquels n'ont pas été pour cela privés des jouissances que procure la musique. Que la nôtre soit un art plus élevé ; que même elle seule soit un art, cela n'est pas douteux; mais il n'en est pas moins intéressant de connaître les formes primitives de ce même art et d'observer les transformations subies par ses éléments, avant qu'ils fussent parvenus à l'état où nous les voyons.

LA MUSIQUE

CHEZ LES PEUPLES D'ORIGINE SÉMITIQUE

(CONTINUATION).

HISTOIRE
GÉNÉRALE
DE LA MUSIQUE.

LIVRE QUATRIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES ARABES, LES MAURES ET LES KABYLES.

CHAPITRE PREMIER.

INTRODUCTION HISTORIQUE.

Bornée au nord par la Syrie et l'Algesireh, à l'est par le golfe Persique, au sud par la mer d'Oman, à l'ouest par la mer Rouge, la péninsule Arabique renferme de vastes déserts, défenses naturelles des populations qui l'ont habitée dès l'antiquité la plus reculée, et garanties de leur indépendance. N'ayant que peu de montagnes, l'Arabie offre, dans ses immenses plaines, les conditions les plus favorables à la vie nomade de ses habitants. Suivant d'anciennes traditions juives, sa première population se composa de descendants de Chus ou Cousche, fils de Cham, lesquels y étaient venus de l'Éthiopie. Dans la partie méridionale de cette vaste contrée asiatique vivait, vers le même temps, une autre famille issue de Chanaan, frère de Cousche, qui, plus tard, fut connue sous le nom de *Phéniciens*.

La Bible fait voir en Arabie d'autres races moins anciennes que les Couschites et les Chananéens. Formées de la postérité de Sem, par *Hébir* ou *Héber*, ces races sont, d'une part, les Yutanides, enfants de Yutan, fils de ce patriarche : on les trouve au midi; d'autre part,

ce sont les descendants d'Ismaël, fils d'Abraham, et ceux d'Esaü, les Iduméens, s'étendant vers le nord. Du milieu de ces peuples disparaissent insensiblement les Chamites, ou exterminés, ou absorbés par les races nouvelles. Les Chananéens (Phéniciens et Philistins), après avoir traversé l'Arabie septentrionale, s'établissent : les premiers dans la partie de la Syrie comprise entre l'Anti-Liban et la mer Méditerranée; les autres, dans une portion restreinte de la même contrée, limitrophe de la Judée (1). Les Couschites sont repoussés en Égypte et en Éthiopie. Restées seules en possession de l'Arabie, les races sémitiques s'y développent et se multiplient.

Les historiens arabes ont des traditions différentes de celles de la Genèse quant aux races primitives qui habitèrent l'Arabie, et qu'ils désignent par la qualification de races éteintes (*Bâïda*). Leur origine est incertaine, disent-ils, et leur histoire environnée de ténèbres (2). On a vu, dans l'introduction de ce livre, notre opinion concernant la nécessité absolue d'une migration de la race arienne, antérieure à toute tradition, et sans laquelle certains problèmes d'ethnographie seraient radicalement insolubles. Par les motifs exposés précédemment sur lesquels repose notre opinion à cet égard, nous croyons que les races primitives de l'Arabie furent d'abord les Chamites, puis les bandes de la race blanche sorties de l'Asie pour se répandre en Égypte, en Syrie, dans la Chaldée, dans la Mésopotamie, enfin dans l'Arabie. Après avoir vaincu les premiers occupants, ces bandes durent s'unir aux survivants, et, par cette altération de leur pureté originelle, donner naissance au type sémitique.

En ce qui concerne les races subsistantes, les historiens arabes se rapprochent des généalogies de la Bible : ils les font descendre de Sem, par *Hébir* (Héber de l'Écriture sainte), qui fut aussi le père des Hébreux. Ces races subsistantes (*Moutéakkahra*) se partagent en deux grandes familles : la tige de la première fut *Cahtan*, ou *Yutan*, fils d'Héber;

(1) Des exégètes et ethnographes des derniers temps, parmi lesquels on remarque Rosenmüller, Gesenius, Hitzig, Zach et d'autres, ont admis l'hypothèse singulière que les Philistins seraient venus de l'île de Crète dans le coin de la Palestine où l'histoire les trouve; cependant M. Renan, qui paraît pencher vers cette opinion, avoue que ce qui reste de la langue de ce petit peuple ne peut s'expliquer que par les langues sémitiques, particulièrement par l'hébreu (voyez *Histoire des langues sémitiques*, p. 55, 1re partie, 3e édition). On comprend que ces questions de philologie comparée ne peuvent être traitées dans une Histoire de la musique, quand elles ne touchent pas directement à l'objet de cette histoire.

(2) M. Caussin de Perceval, *Essai sur l'histoire des Arabes avant l'islamisme*, livre Ier, p. 6.

la souche de l'autre est *Aduan*, descendant du même patriarche par Ismaël. Les plus anciennes tribus issues de Sem sont les *Ariba* (Arabes), le peuple d'Amlik, ou les *Amalica* (Amalécites de la Bible), celui d'Ad (les *Adites*), ceux de *Thamoud*, de Tasm, de Djadés (encore connus dans l'ancienne Mésopotamie sous le même nom de *Djésidis*), tous issus d'Aram et de Lud, fils de Sem (1). Venus plus tard, les Yutanides, ou Cahtanides, s'installèrent dans l'Arabie Heureuse, ou *Yémen*, y vécurent d'abord avec les *Ariba*, puis devinrent possesseurs exclusifs du pays, et envoyèrent dans toutes les régions de l'Arabie, des colonies, toujours désignées par la qualification de tribus yémaniques (2). Les Arabes, dont l'origine est la plus moderne, sont les descendants d'Ismaël, parmi lesquels on ne connaît bien que la branche d'Aduan, qui a eu l'Hedjaz pour berceau. Elle a peuplé une grande partie de cette contrée et s'est étendue dans le Nedjed, ainsi que dans les déserts de l'Irak (Chaldée), de la Mésopotamie et de la Syrie.

Parmi ces familles, qui toutes étaient nomades et vivaient de leurs innombrables troupeaux, une seule, les Adites, se montra conquérante. L'an 2218 avant J.-C., ces Adites franchirent l'Euphrate et s'établirent dans les plaines de la Mésopotamie, d'où ils ne furent chassés par Bélus que cent quatre-vingt-cinq ans plus tard. C'est encore la même race qui, 2,042 ans avant l'ère chrétienne, conquit la Basse-Égypte, où, sous le nom de *rois pasteurs*, ou *Hycsos*, elle soumit le pays et le gouverna pendant cent cinquante et un ans, suivant le canon de Manéthon (3), ou deux cent soixante ans, d'après les calculs des historiens arabes. Ces Arabes furent expulsés de l'Égypte par

---

(1) Je n'ai pas à entrer ici dans la question posée en ces termes par un savant moderne : « Les « généalogies du X[e] chapitre de la Genèse, qui nous représentent l'ethnographie des Hébreux « vers l'an 1200 avant J.-C., ne correspondent nullement, il est vrai, aux divisions que fournit « la linguistique moderne. Mais il faut se rappeler que ce tableau groupe les peuples, non par « races, mais par climats ; sa base est géographique et non ethnographique ; Japhet, Sem et Cham « y représentent les trois zones, boréale, moyenne et australe ; aucun de ces noms ne peut dé- « signer une race, dans le sens scientifique que nous donnons à ce mot. Pour ne parler que de « Sem, entre les cinq fils qui lui sont attribués, Elam, Assur, Arphaxad, Lud et Aram, ce dernier « seul est sémitique, etc. » M. Renan, *Histoire des langues sémitiques*, pp. 40, 41, 3[me] édition. M. Renan appuie son opinion sur l'autorité de plusieurs savants allemands (voyez note 3 du passage cité) ; mais je me borne à suivre les historiens arabes pour l'origine des diverses familles de leur nation, et ne pense pas devoir aborder une discussion difficile sur une opinion peut-être trop hasardée.

(2) Caussin de Perceval, ouvrage cité, t. I, liv. I[er], pp. 7-8.

(3) M. Lesueur, *Chronologie des rois d'Égypte*, p. 324.

Amasis, chef de la dix-huitième dynastie Thébaine, l'an 1898 avant J.-C. (1). Après cette époque, ils disparaissent en quelque sorte de l'histoire générale, jusqu'aux conquêtes de l'islamisme, et un long silence d'environ vingt-quatre siècles se fait sur cette famille si originale de l'espèce humaine. De grands empires se forment en Orient, parviennent au plus haut degré de splendeur, puis s'écroulent, sans que les Arabes en soient troublés au fond de leurs déserts. Il est vrai que des historiens de cette nation (2) disent que Bokht-Nassar (Nabuchodonosor II) reçut de Dieu la mission de châtier les Arabes en même temps que les Israélites, et que ce roi, les ayant vaincus, en transporta plusieurs tribus dans la Chaldée et les établit sur les rives de l'Euphrate; mais la critique moderne a contesté l'exactitude de ce fait. Fût-il vrai, d'ailleurs, il ne pourrait concerner que certaines tribus voisines de la Judée. L'histoire des Arabes, tirée de leurs auteurs les plus estimés, particulièrement d'Ibn-Khaldoun, démontre jusqu'à l'évidence qu'elle est toute renfermée dans les rapports des tribus entre elles, jusqu'à l'époque des guerres de l'islamisme. Une seule exception doit être faite pour les *Benou Amila* (tribu issue de Cahtan), qui quittèrent l'Yémen pour s'établir en Syrie, où, plus tard, ils furent alliés des Romains (3).

Toutes les tribus arabes furent idolâtres jusqu'aux premières années du troisième siècle de l'ère chrétienne; alors un roi de l'Yémen, nommé Açad-Abou-Carib, converti au judaïsme dans une de ses expéditions militaires, introduisit cette religion dans une partie de son royaume; cependant on ne la trouve répandue chez les Arabes de l'Yémen et de l'Hedjaz que vers la fin du quatrième siècle, bien qu'un grand nombre de familles israélites se fussent établies en Arabie, depuis la ruine de Jérusalem, et qu'elles y eussent fondé des établissements. Vers l'année 525, le christianisme eut aussi des adhérents parmi les Arabes, à la suite de la conquête momentanée de l'Yémen par les Abyssins; mais l'idolâtrie continua d'être la religion dominante de l'Arabie jusqu'à l'époque où Mahomet (en

---

(1) Les dates de ces événements données dans les Dictionnaires historiques, notamment dans celui de Bouillet (*Dictionnaire universel d'histoire et de Géographie*), sont inexactes.

(2) Ibn Khaldoun et Moroudi, cités par M. Caussin de Perceval, *Essai sur l'histoire des Arabes*, etc., t. I, p. 31.

(3) Aboulféda, *Hist. anteisl.*, p. 190.

arabe *Mohammed*) et ses lieutenants, les califes, eurent répandu et fait triompher la doctrine du *Coran* (622-714) dans presque toute l'Asie, en Égypte, dans l'Afrique septentrionale et dans l'Espagne méridionale. M. Renan a écrit, à propos de cette révolution dans les idées religieuses des Arabes : « L'islamisme lui-même, qu'est-il autre chose « qu'une réaction du monothéisme sémitique contre la doctrine de la « Trinité et de l'Incarnation, par laquelle le christianisme cherchait, « en suivant des idées d'origine indo-européenne, à introduire en « Dieu des relations impliquant diversité et vie (1)? » Il y a dans ces paroles, ce nous semble, une erreur capitale, démontrée par l'histoire de Mahomet et des progrès de sa doctrine. Tous les efforts de ce réformateur eurent pour objet l'anéantissement de l'idolâtrie chez les Arabes et l'éveil de la foi en un seul Dieu ; le christianisme ne fut pour rien dans le but de cette réforme. M. Renan parle, en plusieurs endroits de son savant ouvrage, du *monothéisme sémitique*, et en fait un argument contre l'origine sémitique des peuples de la Chaldée, de l'Assyrie et de la Phénicie ; mais il ne faut pas s'y tromper, le monothéisme n'exista dans l'antiquité que chez les Hébreux ; c'est pour cela qu'ils occupent une position si élevée dans l'histoire de l'humanité. Tout le reste du monde connu fut idolâtre.

La vie arabe, simple, monotone, comme celle de tous les peuples pasteurs, avait cependant ses moments d'agitation occasionnés par les guerres de peu de durée que se faisaient les diverses tribus. Les passions ardentes de ces populations asiatiques les portaient à des actes de vengeance atroce contre leurs ennemis, pour des motifs souvent futiles. Ces guerres se terminaient toujours de la même manière, par les *razzias* des vainqueurs chez les vaincus, des troupeaux de chameaux et de moutons enlevés, des femmes et des enfants emmenés en esclavage ; puis revenaient le calme, la paix, une succession d'années sans événements, sans émotions ; le silence du désert. Ainsi s'écoulèrent plus de vingt siècles, avant que l'Arabie eût une place dans l'histoire.

Chez les Arabes, les vertus les plus estimées étaient le courage guerrier, la libéralité, le penchant à l'hospitalité la plus large et la plus désintéressée. En opposition à ces qualités, se montraient leur

---

(1) *Histoire des langues sémitiques ;* liv. IV, ch. I, p. 307.

égoïsme, leur perfidie, leur cruauté dans les actes de vengeance. La pluralité des femmes était une coutume générale; chaque homme en épousait autant qu'il pouvait en entretenir; mais rien ne s'opposait à ce qu'il les répudiât lorsqu'il en avait la fantaisie. Au surplus, ces usages étaient communs à toutes les populations de l'Asie occidentale.

Adonnés à tous les genres de superstitions, les Arabes croyaient aux génies, à la magie, à la divination : ce qu'ils ne comprenaient pas était toujours attribué par eux à des causes surnaturelles. Mille préjugés étaient répandus chez toutes les tribus sur les pronostics fâcheux, sur les jours néfastes, ainsi que sur les moyens de conjurer le sort et de se le rendre favorable. Tels sont encore les Arabes répandus en Asie, en Égypte et dans l'Afrique septentrionale. Doués du talent naturel de la poésie, ils paraissent l'avoir cultivée dans une antiquité reculée, et y avoir mis le cachet d'originalité qui appartient à leur nature, bien que des critiques de l'époque actuelle ne fassent commencer la manifestation de ce talent, chez les Arabes, que dans le sixième siècle de l'ère chrétienne. « Ce fut (a dit un sa- « vant) une vraie renaissance de sémitisme, une floraison inattendue « de l'esprit ancien, par une branche qui jusque-là avait été com- « plétement stérile (1). » A cette assertion, on peut opposer que rien n'arrive sans cause : si le talent de la poésie n'avait pas existé de tout temps parmi les populations de l'Arabie, et s'il n'avait rien produit dans l'antiquité, il n'aurait pas fait explosion au sixième siècle, alors qu'aucun grand événement n'était venu émouvoir le génie arabe, et précisément avant la naissance de Mahomet. Si les improvisations des poëtes arabes qui vécurent dans les temps anciens n'ont pas été recueillies, cela ne prouve pas qu'elles n'ont pas eu d'écho sous les tentes du désert : tant d'autres productions du génie humain ont disparu avec les générations qui les avaient vues naître, et sont perdues à jamais pour nous! Avant les découvertes de MM. Botta et Layard parmi les ruines de Ninive, qui aurait pu croire que l'art assyrien avait atteint au degré de splendeur dont l'évidence éclate jusque dans ses moindres débris? N'a-t-on pas d'ailleurs la preuve, dans ce dialecte pur de l'arabe, parlé dans l'Hedjaz antérieurement à Mahomet, que cette langue harmonieuse du Coran n'a pu recevoir ses

(1) M. Renan, ouvrage cité, livre IV, ch. 1er, p. 306.

formes définitives qu'après avoir été travaillée par les procédés de la versification ?

La musique fut aussi une des jouissances nécessaires des Arabes dès les temps les plus anciens de leur histoire ; mais, par une contradiction qui a été remarquée chez d'autres peuples sémitiques, et qui se retrouve encore dans tout l'Orient, ces accents de la mélodie, ces sonorités des instruments qui produisaient des émotions si vives chez les hommes du désert, n'avaient pour interprètes que des individus de la classe la plus infime. « La musique, dit un de leurs histo- « riens (1), faisait partie des plaisirs des Arabes ; mais cet art, encore « dans l'enfance chez eux, n'était exercé que par des femmes de condi- « tion servile appelées *Kiyân*, et au singulier *Kayna*. Un luxe de la « maison des gens riches consistait à avoir des chanteuses. Abdallah, « fils de Djodhân, en possédait deux célèbres qu'il appelait *Djérâ-* « *detâ-Ad* (les deux cigales d'Ad), et dont il fit présent à son ami « Omeyya, fils d'Aboussalt. » Un biographe arabe de Mahomet (2) dit aussi qu'une musicienne appartenant à Abdalhat, fils de Khatal, et nommée *Fertina*, qui chantait habituellement des vers satiriques contre Mahomet, fut mise à mort. Cependant ce n'étaient pas toujours des femmes esclaves qui remplissaient les fonctions de chanteuses, car les Coraïschites, qui livrèrent le combat d'Othad aux partisans de Mahomet, avaient parmi eux les principaux personnages de la Mecque, qui, pour s'animer à combattre avec plus de courage, avaient emmené leurs femmes avec eux. Pendant la route, elles frappaient sur des tambours de basque, faisant entendre des chants de guerre, ou des lamentations sur la mort des héros tués à la journée de Bedr, et exaltant l'ardeur belliqueuse de leurs compatriotes (3). Hind, fille d'Otha, et les autres matrones, marchant à l'arrière-garde, faisaient résonner leurs tambours de basque, excitaient l'ardeur des guerriers, et, s'adressant à ceux qui entouraient le drapeau, elles leur chantaient ces vers :

« Courage, enfants d'Abbeddâr ! Courage, défenseurs des femmes !
« Frappez du tranchant de vos glaives. »

(1) *Agani*, cité par M. Caussin de Perceval, *Essai sur l'histoire des Arabes*, t. Ier, p. 351.
(2) *Tharik-el-Khamicy*, f. 266.
(3) M. Caussin de Perceval, ouvrage cité, t. III, p. 91.

Puis Hind chantait :

« Nous sommes les filles de l'étoile du matin. Nos pieds foulent des coussins « moelleux. »

L'obscurité qui avait environné l'existence des Arabes pendant plus de 2,000 ans, fut tout à coup dissipée par des événements qui frappèrent le monde d'étonnement et de terreur : un seul homme fut l'auteur de cette grande révolution. Né d'une famille distinguée de la Mecque (Mekke), ville de l'Yémen, vers l'année 570 de l'ère chrétienne (1), Mahomet était parvenu à l'âge de quarante ans, lorsque, après de longues méditations religieuses et des exercices de piété, il prit la résolution d'abolir, dans toute l'Arabie, le culte des idoles, le sabéisme et le judaïsme, qui s'y étaient introduits; enfin, d'y faire adorer un seul Dieu, le Dieu d'Abraham. Il se prétendait inspiré par l'ange Gabriel, qui lui révélait la vérité sur toutes choses. Dieu, disait-il, l'avait choisi pour son prophète. Ses premiers disciples furent sa famille et quelques amis. En 610, il commença ses prédications publiques et les continua pendant plusieurs années, sans se laisser ébranler par les railleries de la plupart des habitants de la Mecque, ou par une opposition plus sérieuse, qui se manifesta plus tard. Cette opposition finit par menacer sa vie, l'obligea à fuir secrètement, en 622, et à se réfugier à Yatrib, autre ville de l'Yémen, qui, dans la suite, fut appelée *Médine*. L'ère de l'hégire, qui est celle des musulmans, date de cet événement : *hégire,* mot arabe, signifie *fuite.*

Bien accueilli par les habitants de Yatrib, Mahomet y vit le nombre de ses partisans augmenter chaque année et devenir une petite armée, avec laquelle il soutint plusieurs combats contre les tribus idolâtres. Les ayant vaincues, il finit par rentrer à la Mecque à la tête de quatre-vingt mille hommes. Après ce triomphe, il mourut à Médine en 632. Aboubekr, qui lui succéda comme *calife* (vicaire), acheva de soumettre toutes les tribus de l'Arabie et de leur faire embrasser la nouvelle religion ; puis, en 634, il commença la conquête de la Syrie et de la Mésopotamie, achevée par Omar, son successeur, en 638. Dans la même année, l'Égypte fut également soumise par les Arabes, qui ajoutèrent à ces conquêtes la

(1) Suivant le baron de Sacy, ce serait le 20 ou le 21 avril 571 de J.-C.; mais, d'après d'autres calculs de M. Caussin de Perceval, Mahomet serait né le 29 août 570.

Perse, en 652, l'Afrique septentrionale (692 à 708), et, en 714, l'Espagne, où s'établit une brillante monarchie mauresque, qui subsista pendant près de huit siècles, et dont le dernier débris, le royaume de Grenade, fut conquis par Ferdinand d'Aragon, en 1492.

Les quatre premiers califes, Aboubekr, Omar, Osman ou Othman, et Ali, tous disciples et compagnons de Mahomet, résidèrent à Médine, puis à la Mecque. Ali, parent du prophète, et devenu l'époux de sa fille, Fatime, ayant été élevé au pouvoir suprême en 656, fut obligé de combattre la faction rivale de Moawyah, et fut assassiné à Koufa, en 661. Moawyah fonda alors la dynastie des califes *Ommyades*, et choisit Damas (Syrie) pour le siége de son empire. Les règnes des Ommyades furent en général fort courts, car, dans l'espace de moins d'un siècle, quatorze membres de cette famille se succédèrent dans le califat. Le dernier prince de cette dynastie, Mehrvan II, fut renversé en 754 par Aboul-Abbas, qui devint chef de la dynastie des *Abbassides*, dont trente-sept descendants régnèrent jusqu'en 1258 (656 de l'hégire). Bagdad fut la capitale de l'empire des califes Abbassides. Le califat de Cordoue (Espagne) fut fondé en 756 par *Abd-el-Rahman* (en français, *Abdérame*), de la dynastie des Ommyades, échappé au massacre de sa famille par les Abbassides. Sa postérité régna sur les États mauresques de l'Espagne jusqu'en 1031 de l'ère chrétienne; puis divers États indépendants se formèrent parmi ces Arabes, dont l'existence politique déclina jusqu'à la fin du quinzième siècle.

Une transformation rapide et complète des populations arabes du désert fut le résultat des conquêtes de l'islamisme. Mises en possession de riches contrées où régnait une civilisation relativement plus avancée que la leur, elles perdirent bientôt leur simplicité primitive, se façonnèrent au luxe, à la mollesse, et, s'instruisant par degrés de choses dont elles n'avaient pas même soupçonné l'existence, elles cultivèrent avec succès les sciences, qui leur furent redevables de précieuses découvertes. Dès l'année 132 de l'hégire (749 de l'ère chrétienne), on aperçoit chez les Arabes les commencements de la philosophie; on cite même de cette époque un traité du *beau idéal*, dont l'auteur était Ebn Dschafer Ahmed, fils de Joussouf, fils d'Ibrahim (1). Dans le cours du second siècle de l'islamisme, les sciences

(1) Hammer-Purgstall, *Litteratur Geschichte der Araber*, t. III, p. 37.

mathématiques, l'astronomie et surtout l'astrologie, la médecine, la chimie, ou plutôt l'alchimie, la grammaire, la lexicologie, l'histoire, la philologie, sont déjà cultivées avec fruit et comptent un grand nombre d'écrivains. Les Arabes étudient, traduisent et commentent les auteurs grecs, particulièrement Aristote. La musique, qui n'avait été pour eux que le produit d'un instinct original, et qui n'avait eu pour interprètes, pendant une longue suite de siècles, que des conducteurs de chameaux et des femmes de condition servile, était devenue une étude sérieuse pour des hommes graves, lesquels s'efforçaient de donner à cet art une théorie rationnelle. Jusque vers le milieu du premier siècle de l'hégire, on ne trouve pas dans l'histoire le nom d'un seul chanteur, bien que les poëtes abondent, tandis que quarante-six chanteuses improvisatrices ont laissé des traces de leur existence au temps de Mahomet et des quatre premiers califes qui lui succédèrent. Des fragments de leurs inspirations nous sont restés (1). Persuadés que la conservation de leur dignité était incompatible avec la profession de musicien, les poëtes arabes avaient dédaigné, jusqu'à cette époque, de chanter eux-mêmes leurs vers. Mais sous les règnes des Ommyades (661-754 de notre ère), cet état de choses changea, car, dans cette période du califat, on remarque les noms de plusieurs chanteurs, parmi lesquels se distinguent *Saïb Chasir*, de Médine, le premier, disent les auteurs arabes, qui joignit sa voix aux sons du luth, *Nebith*, *Ebuth Thahan-el-Kareni*, et *El-Afis*, de Damas. C'est aussi dans le même temps que vécut le poëte *Chalil*, à qui l'on attribue un traité du mètre de la versification, et le plus ancien livre sur les tons ou modes de la musique arabe. Il mourut à Damas l'an 170 de l'hégire ou 786 de notre ère.

Dans les siècles suivants, le mouvement intellectuel et scientifique continue son développement chez les Arabes de l'Asie et de l'Espagne. La logique, la métaphysique, la philosophie morale, sont enseignées d'après les ouvrages des Grecs, traduits et commentés; l'arithmétique générale (algèbre) est, sinon inventée, du moins tirée de l'Inde par la Perse; la géométrie, l'astronomie, la géographie, la médecine, l'histoire, la philologie, la grammaire et la lexicologie occupent un grand nombre de savants, et près d'une centaine de traducteurs transportent dans la langue

(1) Hammer-Purgstall, ouvrage cité, t. I, p. 539-570.

arabe les productions des littératures étrangères. Le même mouvement se propage en Égypte, où règnent les califes Fatimites. Des philosophes ouvrent des cours où se pressent de nombreux élèves. Un de ces philosophes, *El Kindi*, dont les connaissances dans toutes les sciences passaient pour prodigieuses, et qui mourut en 248 (862 de l'ère chrétienne), est considéré comme le plus ancien auteur arabe dont on ait des traités systématiques de musique; il en écrivit six, à savoir : 1° sur la composition (?); 2° sur l'ordonnance des tons; 3° instruction sur les éléments de la musique; 4° traité sur le rhythme; 5° sur les instruments de musique; 6° sur l'union de la musique à la poésie. Parmi les élèves d'El Kindi, on remarque *Ahmed*, fils de *Mohammed*, fils de *Marwan es Serchafi*, médecin et philosophe, mort en 286 (899), qui a laissé trois ouvrages intitulés : 1° *Le grand livre de la musique, en deux discours;* 2° *Le petit livre de la musique, en quinze articles;* 3° *Introduction à la science de la musique.* Un peu plus tard, le célèbre philosophe péripatéticien *Abou-Nasr Mohammed ibn Tarkhan*, surnommé *El Fârâbi*, parce qu'il était né à Fârâbe (aujourd'hui Otrar), écrivit un traité de musique dans lequel il résuma la doctrine des Grecs, et fournit des renseignements précieux sur l'art de son temps. Des copies de cet ouvrage se trouvent parmi les manuscrits de l'Escurial (Espagne) et de la bibliothèque de Leyde. Le Fârâbi, appelé par les Arabes *le second maître,* c'est-à-dire *le nouvel Aristote*, mourut à Damas l'an 339 de l'hégire (950 de J.-C.).

Le goût passionné des califes et des sultans (1) pour la musique, goût que partageaient toutes les populations asiatiques; la munificence de ces princes envers les poëtes, chanteurs et instrumentistes, et même les distinctions honorifiques accordées quelquefois à ceux qui se faisaient remarquer par une habileté exceptionnelle dans cet art, en multiplièrent les interprètes pendant toute la durée du califat, et même jusqu'aux dernières années du quinzième siècle de notre ère, en Espagne. De toutes parts, on entendait les voix des chanteurs et chanteuses accompagnées par les *tanbours* ou *tanbourahs* (sorte de guitares à longs manches étroits), ou par le luth (*eôud*) : elles faisaient les délices des palais de Bagdad, de Damas et d'Alep, en Asie, de Cordoue,

(1) Lieutenants généraux des califes, dans quelques villes principales telles qu'Alep, Damas, Koniah, etc.

de Tolède et de Grenade en Espagne. Les historiens arabes font connaître les noms d'environ cent de ces *moghannis* (chanteurs) et *mothris* (joueurs d'instruments), qu'on désignait aussi par le titre de *musiker* (1), lorsqu'ils réunissaient ces deux talents avec plus ou moins d'éclat. A la même période appartiennent aussi les noms d'environ quarante chanteuses, qui ont joui d'une certaine célébrité.

La conquête de la Perse, faite par les Arabes dans la seconde moitié du septième siècle de notre ère, et sa possession, qu'ils conservèrent intacte pendant plus de trois cents ans, eurent pour résultat de modifier la musique des vainqueurs en certaines parties, ainsi que cela sera expliqué en son lieu. Les Arabes trouvèrent en effet, chez les Persans, un art relativement avancé, dont l'analogie avec le système musical des Hindous est sensible. On a la preuve de l'influence exercée par la musique des Persans sur celle des Arabes par les noms persans de plusieurs de leurs modes, et par les mots de la même langue introduits dans le vocabulaire musical des écrivains arabes. La Bibliothèque impériale de Paris possède un traité arabe sur la musique, par *Schamseddin al Saïdaoui al Damaschki*, lequel a pour titre *Ketab fi marefat alangan es schartha* (2), c'est-à-dire *Livre des tons ou de la musique*, avec des commentaires très-étendus, dont tous les mots explicatifs appartiennent à la langue persane. Des mélanges d'arabe et de persan se font également remarquer dans plusieurs ouvrages anonymes. Il existe aussi des traductions arabes de traités de musique écrits par des Persans; mais ceux-ci exposent une doctrine qui n'est pas identique avec le système de musique des Arabes, ainsi que cela sera démontré dans la suite de ce livre.

La puissance des califes ayant succombé au treizième siècle, sous les invasions des Turcs ou Tartares et des Mongols, après avoir reçu de rudes atteintes dans les guerres des Croisades; depuis longtemps les Arabes de l'Hedjaz s'étaient rendus indépendants sous le gouvernement de descendants d'Ali; enfin, le royaume maure de Grenade, dernier débris de la domination musulmane en Espagne, ayant été détruit par Ferdinand d'Aragon, en 1492, la prospérité de la civilisation arabe disparut pour toujours, et avec elle la culture des lettres, des

(1) Ce mot n'est pas d'origine grecque, comme on pourrait le croire, dit M. Hammer-Purgstall; il est persan.

(2) In-4°, n° 1214.

sciences et de la musique théorique : la transmission traditionnelle de cet art fut tout ce qui en resta. Les Arabes sont encore répandus dans toute l'Asie occidentale, ainsi qu'en Égypte et dans le nord-ouest de l'Afrique, mais dans une situation dégénérée, qui ne rappelle rien de leur ancienne gloire ; cultivant toujours la musique par des inspirations soudaines, ou par tradition, mais y cherchant des consolations plutôt que des accents de joie. Dans l'Arabie proprement dite, les tribus ont conservé les traditions et la vie nomade de leurs ancêtres avant la mission de Mahomet : leurs chants ne sont pas différents par le caractère de ceux qu'on entend chez les Arabes de la Syrie, de l'Égypte et de la Mésopotamie. A l'égard des Arabes descendants de ceux qui firent la conquête d'une partie de l'Afrique aux premiers temps de l'islamisme, ils se sont mêlés d'une part avec la race Berbère de la Mauritanie, de l'autre, mais en plus petit nombre, avec les Kabyles des vallées de l'Atlas. Ils parlent l'arabe vulgaire, langue mêlée de beaucoup de mots étrangers à l'arabe pur. Ne cultivant ni les sciences ni les lettres, mais poëtes comme toutes les nations orientales, ils improvisent des vers et montrent pour le chant et les sons des instruments le vif penchant de toutes les races sémitiques. Les chants de l'Algérie, ainsi que ceux des autres parties de la Mauritanie, ont le même caractère, les mêmes intonations, et le même luxe d'ornementation qu'on remarque chez tous les autres Arabes de l'Asie et de l'Afrique.

CHAPITRE DEUXIÈME.

MUSICIENS ET CHANTEURS ARABES LES PLUS CÉLÈBRES AU TEMPS DU CALIFAT (1).

On ne rapportera pas ici les biographies de tous les chanteurs et joueurs d'instruments qui brillèrent à la cour des califes d'Orient

(1) La plupart des notices contenues dans ce chapitre sont empruntées à l'introduction de Kosegarten de sa publication de l'*Agani*, ou recueil de chansons d'Ali d'Ispahan, dont il sera parlé dans le cinquième chapitre de ce quatrième livre, et surtout à l'histoire de la littérature des Arabes (*Litteratur Geschichte der Araber*), de M. de Hammer-Purgstall, qui, lui-même,

et d'Espagne. Les merveilleux effets qu'ils produisent se ressemblent trop pour n'être pas monotones. Les prodigalités par lesquelles les chefs des croyants et les grands récompensaient leurs talents prouvent à la fois et la passion des Arabes de cette époque pour la musique, et l'habileté relative de ces musiciens dans un art, bien imparfait sans doute, mais analogue à l'organisation ainsi qu'aux habitudes de cette race sémitique.

IUNIS BEN SULEIMAN (*Ebio Suleiman*).

Musicien persan, vivait au commencement du règne des califes Abbassides (755-775). C'était un esclave affranchi. C'est lui, dit-on, qui, le premier, écrivit un livre, devenu célèbre, sur les chants et les chanteurs, auquel le fameux musicien Ibrahim paraît avoir fait de nombreux emprunts pour son ouvrage portant le même titre. L'auteur du Ikd cite aussi de Iunis Ben Suleiman un livre sur les chanteuses esclaves et un autre sur les modes.

MANSOUR IBN SCHÆFEN, *surnommé* SELSEL.

Chanteur, mais plus célèbre comme joueur de l'instrument à cordes appelé *tanbour*, sur lequel il accompagnait les chanteurs les plus renommés de la cour des califes, tels qu'Ibrahim, Ibn Dschami et Joussoun. Suivant l'auteur du Ikd, Selsel ne fut surpassé ni avant, ni après lui, dans l'art de jouer de cet instrument. Il mourut l'an 175 de l'hégire (791 de J.-C.).

SOBÉIR IBN DAHMAN.

Fils d'Abdallah-er-Rahman, naquit à Médine, où il devint loueur de chameaux. Il fut un des chanteurs les plus remarquables de son temps. S'étant rendu à la cour d'Haroun-al-Raschid, avec son frère Abdallah, tous deux chantèrent devant le calife (810), et Sobéir le charma si bien, qu'il dut répéter trois fois une de ses mélodies, et reçut en récompense une somme de vingt mille *dirhem*. Haroun, ayant exprimé dans une pièce de vers le désir qu'il éprou-

---

les a tirées du chapitre *des chanteurs*, dans le 2me volume du *Ikd*, manuscrit arabe de la Bibliothèque impériale de Vienne, le meilleur guide, dit M. de Hammer, et la source la plus sûre depuis le temps d'*Haroun-al-Raschid* (809 de l'ère chrétienne).

vait de revoir une de ses esclaves favorites, les musiciens de sa cour composèrent plus de vingt mélodies sur ces mêmes vers : ce fut le chant de Sobéir qui obtint le prix. L'auteur du Ikd dit que le calife Mohammed-Madhi (785) lui donna 50,000 dirhem pour une seule nuit (?), et surtout pour une mélodie qu'il avait composée sur des vers du poëte Ahwass. Le même calife ayant autorisé Sobéir à lui demander ce qu'il désirait, le chanteur demanda une maison de campagne, et le prince lui fit don de deux villages situés aux environs de Médine. Sobéir avait l'esprit vif, et brillait par ses bons mots autant que par son chant.

JÉLIH OU JELEIH IBNOL-AURA.

Jélih, esclave affranchi des Beni-Machslem, était de la Mecque. Il passait pour un des meilleurs chanteurs sous les califes Abbassides. Au temps du calife Mahdi, les musiciens devaient être cachés par un rideau pour chanter devant lui; Jélih fut le seul qui obtint la faveur de chanter en présence du prince sans l'intermédiaire de ce voile. Il fut un des trois musiciens qu'Haroun-al-Raschid chargea de recueillir les meilleurs chants produits sous son règne : ce recueil est célèbre sous le titre : *Les cent chants* (1).

IBRAHIM EN NEDIM.

Le musicien le plus remarquable de son temps, naquit à Koufa, dans l'année 125 de l'hégire (742), et mourut en 188 (803), à l'âge de soixante et un ans. Dans sa jeunesse, son ardent amour pour la musique lui fit quitter Koufa pour aller à Mossoul, où cet art était cultivé avec succès : il y resta un an. A son retour, il ne fut plus désigné que sous le nom d'*Ibrahim de Mossoul*. Il était destiné à exercer l'état d'écrivain; mais, à l'exception de la musique, il n'apprit jamais rien. Après avoir voyagé, visité plusieurs villes et s'être marié, il retourna à Mossoul, où l'émir Suleiman, ayant remarqué son talent, l'emmena avec lui à Bagdad et le présenta au calife Mahdi. Les prescriptions du Coran n'empêchaient pas Ibrahim d'aimer le vin et de s'enivrer parfois : observateur rigoureux des lois du prophète, le calife le fit bâtonner et lui interdit l'accès près de

(1) Kosegarten, introduction de l'*Agani*, ou collection de chants d'Ali d'Ispahan, t. I, p. 21.

ses fils Musa et Haroun. Toutefois son talent avait tant de charme pour la cour des califes, qu'il y jouissait d'une grande considération. Généreux, hospitalier, il s'était fait beaucoup d'amis. L'*Agani* d'Ali d'Ispahan renferme beaucoup d'anecdotes qui prouvent son influence parmi les grands personnages, particulièrement dans la famille des Barmécides (1).

MABED EL-JAKTHIN.

Né à Médine, ce chanteur fut d'abord esclave d'un fils d'Ali ben Jakthin, qui l'affranchit ensuite. C'est pour cette circonstance que le chanteur fut connu sous le nom de *Mabed el-Jakthin*. Dans la suite, il fut attaché à la famille des Barmécides, ce qui prouve que sa carrière fut antérieure à la ruine de cette famille (809 de l'ère chrétienne). Il rapporte lui-même, dans l'*Agani*, qu'un jeune homme vint le trouver un jour et lui offrit une bourse de trois cents pièces d'or pour qu'il mît en musique deux distiques dont il lui présenta les paroles; Mabed fit ce que ce jeune homme désirait; mais, au moment où il finissait de chanter ses vers, il vit son auditeur tomber évanoui. Revenu à lui, ce dernier se désespérait de n'avoir pas trouvé la mort dans cette épreuve, et offrit au chanteur trois cents autres pièces d'or pour qu'il recommençât son chant des distiques; mais Mabed refusa et voulut connaître la cause d'un chagrin si profond : c'était un amour malheureux. L'artiste consola le jeune homme, et, par son crédit auprès des Barmécides, il obtint pour lui la main de la jeune fille qu'il aimait.

MOHAMMED IBNOL-HARES.

Si des faveurs excessives étaient accordées par les princes et les grands aux musiciens qui les charmaient, il se présentait quelquefois des circonstances fâcheuses où leur vie même pouvait être menacée. C'est ainsi que Mohammed Ibnol-Hares, fils d'un caïd de Razi (Perse), s'étant distingué par la beauté de sa voix et son habileté dans le

(1) Kosegarten, *loc. cit.* M. de Hammer dit qu'Ibrahim eut à la cour d'Haroun un rival en talent qui lui causait des soucis; ce rival était le chanteur Dschani; mais l'auteur du *Ikd*, d'après qui le célèbre orientaliste rapporte ce fait, a certainement confondu Ibrahim avec un autre musicien, s'il est vrai, comme il le dit, que ce chanteur mourut en 188 de l'hégire (803); car Haroun-al-Raschid ne parvint au califat que six ans après. Toutes les anecdotes relatives aux rapports de l'artiste et de ce calife tombent par cette seule remarque.

chant, il fut appelé à la cour du calife Al-Mamoun (833-841), et chanta devant ce prince une ancienne poésie à la louange des califes Ommyades, renversés par les Abbassides. A l'audition de ce chant, la colère du calife fut terrible : il donna l'ordre de couper la tête à Mohammed, et ce ne fut pas sans peine que son ministre Abdallah ben Rhabir réussit à fléchir son courroux et obtint la grâce du chanteur imprudent.

OMER EL MEIDANI.

Ce chanteur, né à Bagdad, se faisait entendre sur les places publiques, comme le faisaient naguère les chanteurs italiens de la place Saint-Marc, à Venise. Une intime amitié l'unissait à ses compagnons Ebn Haschisch, Mohammed et Ali, tous deux fils d'Omeir. Les écrivains arabes disent qu'Omer était un maître dans la diction des chants. Le chroniqueur Dschahsa rapporte, d'après Ebul Ajas Ibn Hamdoun, que Ebn Haschisch et Meschsoud étaient deux excellents joueurs d'instruments, mais qu'Omer el Meidani les surpassait l'un et l'autre.

IÉSID HAURA (*Ébir-Chalid*).

Iésid Haura, né à Médine, esclave affranchi, fut un des meilleurs chanteurs, sous le califat de Madhi (785). Sa voix était belle et ses manières distinguées. Ibrahim de Mossoul, ayant acheté plusieurs belles esclaves, proposa à Haura de s'associer avec lui pour enseigner le chant à ces femmes, sous la condition de partager les bénéfices, lorsqu'elles seraient vendues. Iésid Haura accepta cette offre; mais il perdit l'originalité de sa méthode en la communiquant. Ce chanteur était, dit-on, doué d'un esprit remarquable. Il composa un grand nombre de mélodies que son ami Ibrahim Ali ben Dschami répandait en les chantant. Le calife Haroun avait tant d'affection pour Iésid Haura, qu'il envoya plusieurs fois le chef de ses eunuques s'informer de son état, lorsqu'il fut atteint de sa dernière maladie.

MOCHARIK BEN IAHJA BEN NAUS EL DSCHESTER.

Chanteur et maître de chant de la cour du calife Haroun-al-Raschid, il fut affranchi de l'esclavage par ce prince. Né à Médine, ou selon d'autres, à Koufa, il était fils d'un boucher (esclave), et criait à

l'encan la viande de l'étal de son père. Ibrahim de Mossoul, ayant eu occasion d'entendre sa voix harmonieuse, et lui trouvant un talent naturel très-remarquable pour le chant, l'acheta et en fit présent au Barmécide Fahdl ben Iahja, de qui Haroun-al-Raschid l'acheta; puis il lui donna la liberté, dans un élan d'enthousiasme pour son chant. La circonstance est ainsi représentée par l'auteur du *Ikd*. Ibn Dschami ayant chanté un jour devant le calife son hymne favori sur la prise d'Héraclée, Mocharik, qui était présent, dit à Ibrahim de Mossoul qu'il chanterait mieux cette mélodie que celui qui venait de la faire entendre. Ces paroles ayant été rapportées au calife, il exigea que l'esclave justifiât son audace, ce qu'il fit avec tant de charme, qu'Haroun, ravi d'admiration, lui donna sa liberté et lui fit présent de 3,000 pièces d'or.

On rapporte que, lorsque le poëte Eboul-Otahijé fut à son lit de mort, quelqu'un lui demanda s'il ne désirait plus rien. *Non*, répondit-il, *si ce n'est d'entendre encore chanter Mocharik*. C'était aux vers de ce poëte que le chanteur était redevable de ses plus beaux succès. Un dernier trait, à peine croyable, est cité par les auteurs arabes. Pour donner, disent-ils, un témoignage éclatant de son admiration pour le talent de Mocharik aux autres chanteurs de sa cour, le calife le fit asseoir à côté de lui, sur son trône, et lui fit présent de 30,000 dirhem. Les opinions sont partagées sur l'époque de la mort de ce chanteur si renommé : d'après la première, il aurait cessé de vivre sous le califat de Wasik (847); mais d'autres écrivains prolongent sa vie jusque sous le règne de Motawekel ou Motenwekel (864) : d'après cette dernière version, il aurait eu près de cent ans au moment de son décès.

KORAISS EL DSCHERRAHI.

Ce musicien, mort dans l'année 224 de l'hégire (838 de l'ère chrétienne), est moins connu comme chanteur que comme auteur d'un livre sur la science du chant, suivi des biographies des chanteurs. Il y donne une liste de leurs œuvres, par ordre alphabétique; mais il n'a pas achevé son ouvrage, qui, dans l'état où il l'a laissé, contient mille pages.

OSMAN IAHJA EL MEKKI.

Osman Iahja fut surnommé *el Mekki* parce qu'il était de la Mecque. Protégé d'abord par les Béni Omeijé, il vécut plus tard

près du calife Medhi. Osman Iahja est le premier chanteur arabe qui ait recueilli une collection de chants, laquelle, dans une seconde édition corrigée par son fils, s'est élevée à *trois mille chants.*

AHMED BEN IAHJA EL MEKKI.

Fils du précédent, Ahmed ben Iahja s'attacha, comme son père, à recueillir le plus grand nombre possible de chants arabes et persans. Ali d'Ispahan, auteur de la dernière grande collection de chants, qui porte le titre d'*Agani*, déclare qu'aucune autre collection de ce genre, à l'exception de celle d'Ishak de Mossoul, ne pouvait être mise en comparaison avec celle d'Ahmed. Celle-ci fut faite pour l'usage de Mohammed ben Abdallah ben Thahir : elle contenait quatorze mille chants (1).

ALI IBN NAFI SERJAB.

Affranchi du calife Mehdi, Ali Ibn Nafi Serjab fut élève du célèbre maître Ibrahim de Mossoul. Sa voix était belle, il connaissait bien la théorie de la musique arabe, et de plus il était bon poëte. Son mérite finit par rendre jaloux celui qui avait été son maître. Ibrahim déclara à Serjab qu'il serait persécuté par lui s'il ne se décidait à s'éloigner de Bagdad. Convaincu que la réputation et le crédit d'Ibrahim lui seraient en effet funestes, Serjab écrivit au calife de Cordoue, Hakem, pour lui faire connaître sa situation, et ce prince lui envoya le musicien juif Mansour pour l'engager à se rendre en Espagne. Serjab s'embarqua avec toute sa famille et arriva sans accident à Algézireh, dans le royaume de Valence. Quelque temps après, ayant appris la mort de Hakem, il prit la résolution de se rendre en Afrique; mais Mansour ayant informé Abderrahman III de l'arrivée du célèbre chanteur en Espagne, le calife envoya un eunuque lui porter une robe d'honneur, avec invitation de se rendre à sa cour. Serjab se mit immédiatement en route, et rencontra Abderrahman qui était venu à cheval au-devant de lui. Le chanteur établit en Andalousie une école de musique qui fut continuée par son fils Abderrahman. Serjab eut, chez les Arabes d'Espagne, une réputation au moins égale à celle d'Ibrahim à Bagdad. Les avantages qui lui

(1) Kosegarten, ouvrage cité, t. I, p. 23.

avaient été assurés par le calife s'élevaient, chaque année, à trente mille dinars, outre trois cents mesures de blé. Ce prince avait tant d'affection pour lui, qu'il l'admettait, chaque soir, à ses réunions intimes, où l'on chantait en buvant du vin de palmier. Il le faisait manger à sa table, et avait fait faire une porte secrète, pour que Serjab pût arriver dans ses appartements sans traverser les cours du palais.

Serjab avait un talent remarquable en son genre : mais son charlatanisme était encore plus grand que son talent. Il assurait que des génies (*djinns*) venaient, chaque nuit, lui inspirer ses mélodies, et faisait appeler des esclaves avec leurs luths pour les leur apprendre, puis il les envoyait les répandre partout. Aux quatre cordes du luth, qui représentaient les quatre éléments et les quatre tempéraments, il en ajouta une cinquième, placée au milieu des autres, et qui, disait-il, figurait l'âme. Ce fut lui aussi qui, au lieu du plectre en bois, qui, jusqu'alors, avait servi à pincer les cordes, employa la plume d'aigle, dont l'usage est, depuis lors, général en Orient. Son biographe arabe dit que Serjab n'était pas seulement musicien, mais aussi astronome, géographe et chimiste. Sa mémoire était prodigieuse ; car il savait plus de mille chants, paroles et musique, ainsi qu'un grand nombre de contes et d'anecdotes. Il donnait le ton pour la toilette et la table. Pour habituer ses élèves à ouvrir la bouche en chantant, il leur mettait des coins de bois entre les dents. C'est dans l'école qu'il avait fondée que se formèrent les nombreux chanteurs qui se répandirent chez les Arabes et les Maures d'Espagne, et qui formèrent eux-mêmes d'autres élèves. Serjab était arrivé à Algézireh dans l'année 206 de l'hégire (821 de l'ère chrétienne). On ignore l'époque de sa mort.

ISHAK, *fils d'Ibrahim de Mossoul.*

Ibrahim de Mossoul avait eu six fils ; Ishak fut le seul qui étudia la musique, fut chanteur et joueur de luth. Il naquit dans l'année 150 de l'hégire (767 de J.-C.) et mourut en 235 (849), à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Il n'aimait pas sa profession de chanteur et préférait les lettres et les sciences, qu'il avait étudiées avec ardeur. Attaché au service du calife Wasik, il en avait obtenu la permission d'entrer au palais non avec les autres chanteurs, mais avec les savants et les jurisconsultes. Dans les fêtes publiques, il ne pa-

raissait pas, comme les autres chanteurs, avec un luth à la main. Cependant il paraît avoir eu du talent dans l'art du chant et dans la poésie, car le calife Wasik disait de lui : « Quand j'entends le chant « d'Ishak, il me semble que mes États s'élargissent : pour un roi, « Ishak est un bien qu'on n'achète pas plus que la jeunesse, la vie « et la joie. » Pendant qu'il fut au service de ce prince, le chanteur en reçut plus de cent mille dirhem. Cependant, par ses intrigues, le chanteur Mocharik parvint à faire envoyer Ishak en exil ; il fut toutefois bientôt rappelé, la chanteuse favorite Iériweh ayant dévoilé au calife les artifices dont Mocharik avait fait usage contre son rival. Le nombre des livres écrits par Ishak est porté à trente-trois par les biographes arabes ; dans le nombre, se trouvent ceux-ci, qui concernent la musique et le chant : 1° Le livre des chants qu'il chantait lui-même ; 2° Le livre des chants de Mabed, recueilli par Ishak ; 3° Histoire des chants composés pour le calife Wasik ; 4° Traité de musique intitulé : *Le livre des sons et des rhythmes avec les nombres qui les expriment ;* 5° Le livre des chanteuses et danseuses de l'Hedjaz ; 6° Dissertation sur Ali ben Hischam ; 7° Notices sur Mabed, Ibn Sorich, et sur leurs productions dans l'art ; 8° Le grand livre des chants ; 9° Histoire des chanteurs, par ordre chronologique. Suivant le *Ikd abd rebbiki,* Ishak fut le premier chanteur qui introduisit l'usage de battre la mesure avec un bambou.

Beaucoup d'autres chanteurs et joueurs de luth ou de tanbour sont mentionnés par les écrivains arabes, mais ils n'eurent ni les talents ni la renommée de ceux dont on vient de lire les notices. La plupart de ceux-ci étaient non-seulement musiciens, mais poëtes. Leur histoire tient du merveilleux : on ne sait ce qui doit inspirer plus d'étonnement, ou de la puissance de leur art, si toutefois leur chant peut être ainsi qualifié, ou de l'excessive sensibilité musicale développée par ces chanteurs dans toutes les classes et jusque chez les califes. Ces commandeurs des croyants qui tenaient sous leur sceptre d'immenses populations, et ne connaissaient pas de borne à leur pouvoir, ne sont plus que des hommes faibles à l'audition de quelques mélodies ; ils comblent d'honneurs et de richesses ceux qui les chantent, ils les admettent à leur table et dans l'intimité. En voyant un Haroun-al-Raschid, grand homme de guerre, politique habile et prince magnifique, mais cruel envers ses ennemis, et même avec ses anciens favoris, les Barmécides, en le voyant, di-

sons-nous, faire asseoir près de lui un chanteur sur son trône, on songerait à Néron, si l'on ne voyait le même enthousiasme pour le chant chez tous les peuples de l'Asie et de l'Afrique, ainsi que chez les califes les plus éclairés et les moins cruels de l'Espagne et de l'Orient.

Une autre cause d'étonnement non moins fondé résulte de la comparaison de la faveur sans limites qu'ont trouvée les chanteurs et les musiciens dans les hautes classes de la population arabe, pendant les siècles du califat, et du mépris qu'elles montrent aujourd'hui pour la musique et pour les musiciens, tandis que le peuple conserve un goût passionné pour ses mélodies. Villoteau et Kiesewetter attribuent ce changement à la décadence de la musique, ainsi qu'à l'ignorance des musiciens, qui ne se trouvent plus que dans les carefours et les cafés. Cette opinion n'a de base que dans les traditions admiratives de contemporains des anciens chanteurs comparées avec l'impression ressentie par ces savants à l'audition ou à l'examen de la musique actuelle des Arabes. Cependant les principes du chant qui blesse leur oreille étant évidemment les mêmes que ceux qui réglaient le chant à la cour des califes, puisqu'ils sont exposés par les théoriciens arabes et persans des douzième, treizième et quatorzième siècles, et les tremblements de voix, les trilles, les groupes et autres ornements du chant étant inséparables de la musique des peuples sémitiques, il paraît hors de doute que cette musique était, aux premiers siècles de l'hégire, ce qu'elle est encore aujourd'hui. Peut-être les voix étaient-elles meilleures, parce qu'on les choisissait, bien qu'en général l'Orient n'en produise pas de bonnes; mais quant à la tonalité, quant au goût du chant, ce qui charmait les califes était la même chose que ce qu'on entend encore, sauf l'habileté dans l'exécution, vraisemblablement supérieure dans les beaux temps de l'islamisme. Au reste, le peuple arabe n'est pas moins sensible à la musique actuelle qu'il ne l'était dans les anciens temps. Il faut donc chercher une autre cause de l'indifférence qu'on remarque, de nos jours, dans les hautes classes de l'Orient pour cette musique : elle se trouve vraisemblablement dans les rapprochements progressifs de ces classes avec les hommes et les idées de l'Occident, dans leurs relations devenues chaque jour plus fréquentes, dans une transformation lente, mais incessante, des penchants et des mœurs, qui en est la conséquence.

Il ne faut pas se le dissimuler : l'esprit oriental n'existe plus que dans le peuple. Là est la cause de la décadence rapide de l'empire ottoman ; là sera celle de sa chute définitive.

Le chant fut toujours cultivé par les femmes arabes dans le désert, mais cette culture était simplement instinctive. Elle était plus avancée dans les villes de l'Hedjaz : elle devint une éducation dans les harems des califes et des grands de l'empire. On a vu précédemment que Iésid Haura s'associa avec Ibrahim de Mossoul pour enseigner le chant à un certain nombre de femmes destinées à des harems. Non-seulement les femmes chantaient, mais elles jouaient des instruments pendant les danses exécutées par d'autres esclaves, pour les plaisirs du maître.

Les noms de plusieurs de ces chanteuses ont échappé à l'oubli : on en cite une fort belle, nommée *Dokak,* qui faisait les délices des cours d'Haroun et de Mamoum. Elle mourut dans un âge fort avancé.

Dinanir, affranchie du Barmécide Iahja ben Chalid, fut une chanteuse douée de grâce et de beauté. Elle avait eu pour maître un musicien nommé Besl et reçut aussi des leçons d'Ibrahim de Mossoul. Sa voix était si belle, et son habileté dans le chant si remarquable, qu'elle pouvait soutenir la comparaison avec son maître Ibrahim. Elle refusa de donner sa main à Akid, chanteur et joueur de luth, parce que le talent de ce musicien était médiocre. Les biographes arabes citent d'elle un livre intitulé : *Du charme dans les chants.*

Kalem ess-Ssalihijeh est le nom d'une chanteuse et joueuse de luth qui fut achetée par le calife Wasik pour la somme de dix mille pièces d'or, après qu'il l'eut entendue chanter une mélodie composée par elle.

Obéideh fut une des plus jolies chanteuses et des plus habiles joueuses de tanbour et de luth.

Moleijem la Haschimite, affranchie de Basea, y naquit et reçut des leçons d'Ibrahim de Mossoul et de son fils Ishak, qui l'acheta pour Ali ben Hescham. Sa beauté était remarquable ; elle était cantatrice excellente et poëte distingué. Ayant chanté un jour devant la grand'-mère d'Ali, elle fit sur elle une impression si profonde, que cette femme lui fit donner cent mille dirhems.

Oreib, grande musicienne, disent les Arabes, chanteuse distinguée, poëte, parlant et écrivant bien, était aussi gracieuse que belle. Elle

surpassait toutes les chanteuses de l'Hedjaz. Ishak ben Ibrahim affirme qu'il n'avait jamais connu de plus belle ni de plus habile joueuse de luth, ni de femme aussi gracieuse et aussi spirituelle. Elle connaissait, dit-on, *vingt et un mille cinq cents mélodies* : s'il en était ainsi, la mémoire d'Oreib fut véritablement miraculeuse. Elle avait été achetée fort jeune par Abdallah ben Ismaïl, inspecteur des galères de Reschid, qui la fit élever avec soin. Un ami de cet homme en devint amoureux, l'enleva et la cacha dans sa maison; mais Oreib s'évada et s'enfuit vers Bagdad. Arrivée dans cette ville, elle chanta dans les jardins publics. Bientôt reconnue, elle fut ramenée chez son ancien maître, qui la fit bâtonner; puis, désespéré d'avoir commis cette barbarie, il se jeta à ses pieds, lui demandant pardon, et lui fit compter 10,000 dihrems. Devenu calife, Mohammed el Enim acheta cette femme extraordinaire, et la mit dans son harem. Après la mort de ce prince, Oreib se réfugia chez son ancien maître; puis elle s'enfuit de nouveau et finit par épouser Makin ben Ada, après beaucoup d'aventures et d'infortunes. Elle mourut l'an de l'hégire 217 (841 de l'ère chrétienne).

Plusieurs chanteuses sont mentionnées par les biographes arabes, mais elles n'égalèrent pas celles dont on vient de lire les notices.

CHAPITRE TROISIÈME.

LA MUSIQUE DES ARABES; SON CARACTÈRE; DIVISIONS DE SON ÉCHELLE DE SONS.

La première impression produite par la musique des Arabes sur les organes des Européens qui voyagent dans l'Orient est celle d'un affreux charivari, d'une succession incessante de sons faux, d'accents nasillards ou gutturaux, surchargés de traînements de voix, de petits trilles, de chevrotements, et d'une multitude de traits extravagants de vocalisation, qui ne permettent pas d'y reconnaître les formes d'une mélodie. Ils en éprouvent une véritable souffrance, un malaise insupportable, qui les obligent à s'y soustraire dès qu'ils le peuvent. Néanmoins cette même musique charme le peuple chez qui elle a pris naissance; les hommes, réunis autour du musicien qui

les captive, semblent être en extase à l'audition des mêmes choses qui mettent en fuite l'étranger; les traits de leur visage, habituellement calmes et sérieux, révèlent alors les émotions qui les agitent. Avant de rechercher les causes d'un phénomène si singulier, il est nécessaire d'en constater la réalité par les témoignages de musiciens instruits qui ont vécu plusieurs années au milieu des Arabes, et qui ont fait une persévérante étude de leur musique.

Le premier en date est Villoteau, ancien professeur de musique estimé, qui unissait, à la connaissance de son art, une instruction variée. Il avait été désigné comme membre d'une commission de savants et d'artistes qui accompagna le général Bonaparte dans son expédition d'Égypte, en 1798. Chargé spécialement de faire des recherches relatives à la musique ancienne et moderne dans cette contrée, Villoteau ne négligea rien de ce qui concernait sa mission : il s'attacha particulièrement à la musique des Arabes, et fit insérer, dans la grande *Description de l'Égypte,* publiée par le gouvernement français, les résultats de ses travaux sur ce sujet dans son volumineux écrit intitulé : *De l'état actuel de l'art musical de l'Égypte.* Il s'y exprime en ces termes concernant l'effet produit sur lui par la musique arabe :

« Accoutumés au plaisir d'entendre et de goûter, dès la plus « tendre enfance, les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres en mu- « sique, il nous fallut, avec les musiciens égyptiens (1), supporter « tous les jours, du matin jusqu'au soir, l'effet révoltant d'une mu- « sique qui nous déchirait les oreilles, de modulations forcées, dures « et baroques, d'ornements d'un goût extravagant et barbare, et « tout cela exécuté par des voix ingrates, nasales et mal assurées, « accompagnées par des instruments dont les sons étaient ou mai- « gres et sourds, ou aigres et perçants.

« Telles furent les premières impressions que fit sur nous la mu- « sique des Égyptiens; et si l'habitude nous les rendit ensuite to- « lérables, elle ne put jamais néanmoins nous les faire trouver « agréables pendant tout le temps que nous demeurâmes en « Égypte.

---

(1) Par l'expression de *musiciens égyptiens,* Villoteau entend les *musiciens arabes.* Dans une division particulière de son travail, il traite de la musique des *Qobtes* ou *Coptes*, qui sont les vrais Égyptiens d'origine.

« .....Nous n'oserions assurer qu'un jour nous n'aurions pas
« trouvé des charmes dans ce qui d'abord nous a le plus rebutés :
« car combien de sensations, que nous regardons comme très-na-
« turelles, ne sont cependant rien moins que cela ! Les Égyptiens
« n'aimaient point notre musique et trouvaient la leur délicieuse ;
« nous, nous aimons la nôtre et trouvons la musique des Égyptiens
« détestable : chacun de son côté croit avoir raison, et est surpris
« de voir qu'on soit affecté d'une manière toute différente de ce qu'il
« a senti ; peut-être n'est-on pas mieux fondé d'une part que de
« l'autre..... Nous avons connu en Égypte des Européens remplis de
« goût et d'esprit, qui, après nous avoir avoué que, dans les pre-
« mières années de leur séjour en ce pays, la musique arabe leur
« avait causé un extrême déplaisir, nous persuadèrent néanmoins
« que, depuis dix-huit à vingt ans qu'ils y résidaient, ils s'y étaient
« accoutumés au point d'en être flattés, et d'y découvrir des beautés
« qu'ils auraient été fort éloignés d'y soupçonner auparavant. »

Un autre professeur de musique, M. Salvador Daniel, Espagnol de naissance et ancien organiste de la cathédrale de Bourges, puis établi à Alger, où il réside depuis longtemps, a écrit, sur la musique arabe, une dissertation (1) dont voici le début : « Habitant l'Algérie
« depuis l'année 1853 ; artiste par le fait, puisqu'on est convenu à
« peu près d'appeler ainsi ceux qui vivent du produit d'un art, j'ai
« cru pouvoir employer mes loisirs d'une manière utile peut-être,
« mais certainement intéressante pour un musicien, en étudiant la
« musique des Arabes.

« Dès l'abord, je n'y reconnus, comme tout le monde, qu'un
« affreux charivari, dénué de mélodie et de mesure. Pourtant, par l'ha-
« bitude, ou, si l'on aime mieux, par une sorte d'éducation de
« l'oreille, il vint un jour où je distinguai quelque chose qui ressem-
« blait à un air. J'essayai de le noter, mais je n'y pus réussir ; la to-
« nalité et la mesure m'échappaient toujours.....

« Cependant, là où je n'entendais que du bruit, les Arabes trouvaient
« une mélodie agréable, à laquelle ils mêlaient souvent leurs voix ;
« là où je ne trouvais pas de mesure, la danse me forçait à en ad-
« mettre une. Il y avait dans cette différence de sensation un pro-

(1) *La musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant Grégorien*, Alger, Bastide, 1863, in-8°.

« blème intéressant : j'essayai de l'approfondir. Pour cela, je me « liai avec les musiciens indigènes, j'étudiai avec eux, afin d'arriver « à me rendre compte d'une sensation que d'autres éprouvaient et « qui ne me touchait en rien.

« A présent, c'est avec passion que je fais de la musique avec les « Arabes. Ce n'est plus le plaisir de la difficulté vaincue que je cher- « che : je veux prendre ma part des jouissances que la musique des « Arabes procure à ceux qui la comprennent. C'est qu'en effet pour « juger la musique des Arabes, il faut la comprendre ; de même que « pour estimer à leur valeur les beautés d'une langue, il faut la « posséder. Or, la musique des Arabes est une musique à part, re- « posant sur des lois toutes différentes de celles qui régissent notre « système musical : il faut s'habituer à leurs gammes ou plutôt à « leurs modes, et cela en laissant de côté toutes nos idées de tona- « lité (1). »

Deux faits principaux ressortent des passages qui viennent d'être

---

(1) La puissance de l'habitude dans les modifications de notre sentiment de l'art se trouve confirmée dans une lettre que le savant compositeur Neukomm m'écrivait d'Alger le 17 septembre 1835. « Lorsque j'arrivai à Alger, disait-il, voulant tout connaître, je parcourais avec intérêt « les rues habitées par le peuple arabe, et même des espèces de bouges où l'on fume, ce que je « déteste, en prenant du café, que je n'aime pas davantage. Mes oreilles étaient fréquemment « mises à la torture par des racleurs d'espèces de guitares qui chantaient faux à me faire fuir. « Mais, mon cher ami, le croirez-vous? mon oreille s'est insensiblement pervertie, et j'ai fini « par trouver un certain charme mélancolique à entendre ces vagues cantilènes qu'on a « d'abord de la peine à discerner, à cause des tremblements et des traits ridicules dont les mi- « sérables chanteurs les enveloppent. Connaissez-vous cette singulière musique? Si cela est, « expliquez-m'en, je vous prie, les principes. »

Dans son livre intéressant intitulé : *Trois ans en Judée*, M. Gérardy Saintine dit aussi : « Vivez quelque temps parmi les Orientaux, habituez votre oreille aux sons fantastiques, ca- « pricieux, de cette musique sauvage ; et vous serez étonné d'y trouver un charme étrange ; « quelque chose qui diffère essentiellement des sensations musicales produites par l'harmonie « européenne. Cette gamme par quarts de tons, qui blessait d'abord votre tympan effarouché, « perdra ce caractère d'intonations vagues et fausses. »

Rapportons encore à ce sujet un fait auquel on ne pourrait ajouter foi, s'il n'était attesté par la personne qu'il concerne. Le célèbre organiste M. Lemmens, né dans un village de la Campine, y faisait, dans sa première jeunesse, ses études musicales sur un clavecin, depuis longtemps horriblement discord, aucun accordeur ne se trouvant dans le pays. Par une circonstance heureuse, il arriva qu'un facteur d'orgues fut appelé pour faire des réparations à celui de l'abbaye d'Everbode, située près de ce village : le hasard le conduisit chez le père du jeune musicien, et lui fournit l'occasion d'entendre celui-ci jouer de son misérable instrument. Choqué de la multitude d'intonations fausses qui frappaient son oreille, le facteur prit immédiatement la résolution d'accorder le clavecin ; mais, quand il eut fini cette opération, M. Lemmens en éprouva les sensations les plus désagréables : il ne retrouva qu'après un certain temps le sentiment des rapports justes des sons, égaré par la longue habitude de rapports différents.

rapportés : le premier consiste dans l'impression pénible, douloureuse même, que produit sur les Européens la musique des Arabes ; l'autre constate l'affaiblissement, puis la disparition de cette impression par une longue habitude d'entendre cette musique, et même sa transformation en une certaine jouissance. La cause du premier effet (on est d'accord sur ce point) réside, d'une part, dans les intonations fausses des chanteurs et des joueurs d'instruments ; d'autre part, dans une profusion d'ornements ridicules qui ne permettent pas de saisir le sens mélodique de ce qu'on entend.

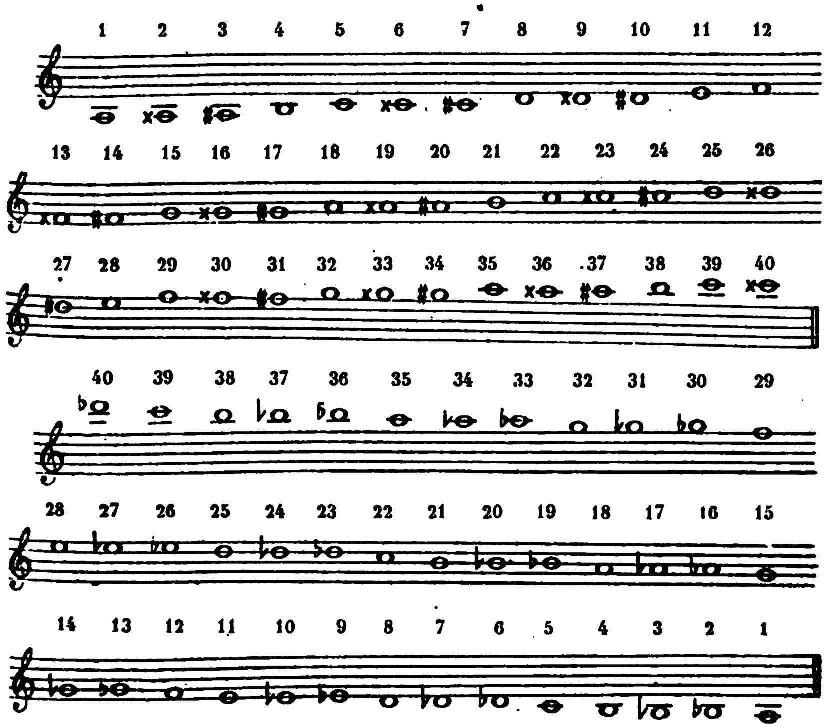
Ne nous attachons d'abord qu'au défaut de justesse des intonations, et recherchons d'où il provient. La théorie et la pratique de la musique arabe se réunissent pour nous éclairer à ce sujet ; car elles démontrent que l'échelle des sons de cette musique n'est pas divisée par des tons et des demi-tons, comme celle de notre musique, mais que les intervalles des tons contiennent trois sons à des distances égales de tiers, au lieu des deux demi-tons de notre échelle. Il en résulte qu'au lieu de douze intervalles de demi-tons contenus dans l'octave, l'échelle arabe des sons renferme dix-sept intervalles, dont quinze tiers de tons, et deux demi-tons (1).

Il n'est pas de signes par lesquels on pourrait saisir notre sentiment musical de la signification exacte et relative à l'art de l'intervalle d'un tiers de ton, ni conséquemment lui représenter l'intonation du son qui forme cet intervalle. N'étant pas Arabes, nous n'en pouvons avoir que la sensation d'un son faux. Pour les Arabes, la difficulté de représentation n'existerait pas, car il n'y a pas pour eux de tiers de ton ; toutes leurs intonations sont absolues : c'est la première, la seconde, la troisième, la cinquième, la huitième, etc. ; en un mot, il n'y a pour eux que les degrés d'une échelle, ce qui

---

(1) Villoteau est tombé dans une erreur singulière lorsqu'il a dit (*De l'état actuel de la musique en Égypte*, p. 41, dans la *Description de l'Égypte*, t. XIV de l'édit. in-8°) : « Et comme « l'octave se compose de quelque chose de moins que six tons, et que les Arabes ne comptent « que pour un tiers de ton chacun des deux demi-tons diatoniques, elle (l'échelle musicale) se « trouve divisée en dix-sept tiers de ton compris entre dix-huit degrés différents. » Dix-sept tiers de tons n'égalent pas l'octave, car les cinq tons de notre échelle, divisés par tiers, donnent quinze tiers de tons, et deux tiers de tons restants ne peuvent égaler les deux demi-tons diatoniques. La théorie de la gamme naturelle des géomètres, d'après laquelle il y a des tons majeurs dans la proportion 8 : 9, et des tons mineurs comme 9 : 10, enfin, qui fait majeurs les deux demi-tons diatoniques, est la cause de l'erreur de Villoteau. Lui-même aurait dû la reconnaître par la tablature de la grande mandoline arabe (*Kebyr-tourky*), où les intervalles entre les troisième et quatrième notes basses de chacune des quatre cordes sont des demi-tons mineurs.

leur suffit, parce que la tablature de leurs instruments leur fournit les moyens d'en fixer les intonations. Au surplus, ils n'ont ni nomenclature de sons, ni notation musicale : chez eux (1), la pratique de la musique se transmet par la seule tradition. Cependant, la nécessité de faire comprendre aux personnes initiées à notre notation habituelle le système de la musique arabe, a fait imaginer par Villoteau un moyen de représenter, par cette même notation, les trois sons qui divisent le ton par tiers, à savoir, la note simple pour le premier son, la même note avec une croix × pour le second, et enfin la même note avec le dièse ♮ pour le troisième, lorsque les intonations sont ascendantes, et lorsqu'elles sont descendantes, le premier son est marqué par la note simple, le second, par un demi-bémol ♭̇, et le troisième par un bémol entier ♭. Par cette notation, le diagramme général des sons du système musical des Arabes se présente sous ces formes, en montant et en descendant :



(1) On lit, dans la Bibliothèque des écrivains arabes de l'Espagne, dont les manuscrits sont

Ce tableau démontre l'exactitude de ce qui a été établi tout à l'heure, à savoir que les tons seuls sont divisés par trois sons, qui forment des tiers de tons, et que les demi-tons de la musique arabe sont identiquement semblables à ceux de la musique européenne dans leurs intonations.

Le conseiller de cour Kiesewetter a reproché à la notation de Villoteau l'inconvénient de faire supposer que les Arabes considèrent les sons intermédiaires des intervalles de tons comme des notes de la gamme diatonique haussées ou baissées par l'effet de signes accidentels, choses dont ils n'ont pas la moindre notion (1). Ce reproche n'est pas fondé, car, avant de parler du procédé dont il a dû faire usage pour représenter les sons du système musical des Arabes, Villoteau déclare qu'ils n'ont pas de notation pour leur musique, et qu'on n'en trouve aucune trace dans les traités de musique composés par des Arabes, à quelque époque que ce soit (2). De plus, il fait le récit de ce qui lui arriva, lorsqu'il eut noté l'air qu'un musicien arabe lui chantait, le répétant lui-même d'après cette notation. Ce pauvre homme, croyant à peine ce qu'il venait de voir et d'entendre, s'écria plusieurs fois : *a' gayb! a' gayb!* (quelle merveille! quelle merveille!). Quelque soin que prît Villoteau pour lui expliquer les principes de la notation, l'Arabe n'en resta pas moins persuadé qu'il y avait une opération de magie dans ce procédé (3). Il ne peut donc y avoir d'équivoque : là où il n'y a pas de notation, il ne peut être question d'une note haussée ou baissée par un signe quelconque, et l'échelle notée n'est évidemment qu'un moyen de communication employé pour les lecteurs. Les auteurs arabes de traités de musique représentent les 17 intervalles ou 18 sons de l'octave par les chiffres 1 à 18, d'où il suit que chacun de ces chiffres, ou le son qu'il représente, est un fait absolu.

à l'Escurial (par Cassiri), t. I, p. 347, le titre de l'ouvrage de Fârâbi sur la musique, ainsi rédigé : *Abu Nasser Mohamed ben Mohamed Alphârâbi Musices elementa, adjectis notis musicis et instrumentorum figuris plus triginta.* Ces mots, *cum notis musicis*, qui n'ont aucun fondement, ont fait croire à M. Viardot que, non-seulement les Arabes avaient une notation de la musique, mais qu'ils avaient même inventé la nôtre (*Essai sur l'histoire des Arabes et des Maures d'Espagne*, Paris, Paulin, 1832, t. II, p. 137).

(1) *Die Musik der Araber*, p. 20-21 (note).

(2) Villoteau, ouvrage cité, 1re partie, article VIII.

(3) *Ibid.*, chap. II, art. Ier, p. 118.

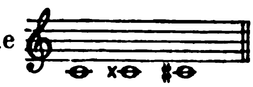
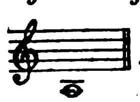
Pour éviter l'inconvénient qu'il supposait à la notation de Villoteau, Kiesewetter a cru devoir se servir des lettres par lesquelles on désigne les notes en Allemagne, mettant la lettre seule pour le premier son de la division du ton par tiers, la même lettre avec le †, pour le deuxième son, et enfin la même lettre avec le signe ‡, pour le troisième son; mais il est évident que les deux systèmes sont identiques dans leurs résultats, et que Kiesewetter s'est fait illusion à l'égard des avantages qu'il croyait reconnaître dans le sien; car C (*ut*) étant le premier son, C † le second, et C ‡ le troisième, c'est la même note modifiée dans son intonation comme .
La seule différence essentielle, dans la notation des quarante sons du diagramme général du système musical arabe, entre Kiesewetter et Villoteau, est que le premier prend C (*ut*) comme son le plus grave de l'échelle, tandis que Villoteau commence avec raison cette échelle par *la*, prenant pour base le luth (*éoud*), et la grande mandoline (*tanbour kebyr tourky*), dont les cordes les plus graves à vide sonnent le *la* : . Il en est ainsi pour les autres instruments du genre guitare, qui servent à l'accompagnement de la voix, sous les noms de ***tanbour charky, tanbour boulghary, tanbour bouzourk***, et ***tanbour baghlamah*** : tous ont pour tonique ou corde à vide la note *la*: . Enfin, les instruments à archet (***kemangeh***) ont aussi pour cordes graves ce *la* : . Il est en effet remarquable qu'aucun instrument arabe, soit à cordes pincées, à archet, ou à vent, n'a pour note grave le C ou l'*ut*, et que tous ont la tonalité mineure de *la* ou de *mi*. La transposition de l'échelle faite par Kiesewetter, dans sa notation du système musical arabe, et qui est reproduite ici, est donc absolument arbitraire.

TABLEAU DE LA NOTATION PAR LES LETTRES, DE KIESEWETTER.

Première octave :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
C	C†	C‡	D	D†	D‡	E	F	F†	F‡	G	G†	G‡	A	B	B†	B‡

Deuxième octave :

18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
c	c†	c‡	D	d†	d‡	e	f	f†	f‡	G	g†	g‡	a	b	b†	b‡

Troisième octave :

35	36	37	38	39	40.
c	c†	c‡	d	d†	d‡.

Si l'on comprend sans peine que, par une longue habitude, et par des perceptions fréquentes, on s'accoutume aux sensations vagues produites par les petits intervalles des sons, il est plus difficile d'imaginer par quelles circonstances des populations nombreuses ont été conduites à la production de successions semblables, nonobstant les difficultés inhérentes à leur émission par la voix; comment il s'est fait qu'elles y ont trouvé des jouissances pour les organes auditifs, enfin, par quels efforts d'intelligence elles ont pu, ignorantes qu'elles étaient de l'art proprement dit, formuler des systèmes de musique avec des éléments de cette nature. Cependant, nous voyons de pareils phénomènes se manifester, dès la plus haute antiquité, chez les races les mieux organisées, les plus aptes à se perfectionner, les mieux douées par le sentiment. Dans l'Inde, dans la Perse, dans l'Asie Mineure, chez les Grecs, à leur aurore, vraisemblablement aussi chez les Étrusques et les Sicules, la musique s'est constituée dans des conditions analogues, en des temps antérieurs aux annales du monde. Pour ne parler que des Arabes, dont la musique est l'objet actuel de cette histoire, on chercherait en vain l'origine de leur système si singulier des rapports de sons : aucun indice ne nous est donné pour pénétrer ce mystère.

A l'exception des habitants des villes de l'Arabie, qui avaient des relations de commerce avec d'autres peuples, la plupart des tribus arabes sont demeurées inconnues dans leur vie nomade, et le silence des siècles s'est fait sur leur monotone existence. L'histoire ne s'occupe de cette race que lorsqu'elle devient conquérante. Presque aussitôt, les Arabes se montrent aussi remarquables par la rapidité de leurs progrès dans les lettres et dans les sciences, que par l'impétuosité de leur bravoure. Ont-ils apporté de leurs déserts les échelles de tiers de tons qui donnent à leur musique ce caractère étrange, si pénible, au premier abord, pour notre sentiment musical?

ou bien, la conquête de la Perse, qu'ils firent au septième siècle de l'ère chrétienne, et leur possession de cette vaste contrée pendant près de quatre cents ans, leur ont-elles ouvert les voies vers ce domaine particulier de la combinaison des sons? Questions à jamais insolubles et qui défient l'affirmation dans un sens ou dans l'autre. Toutefois, à considérer la conception originale de ces tiers de tons, combinés avec les tons et les demi-tons, on peut être conduit à croire qu'elle a pris naissance chez un peuple séparé des autres par de vastes déserts, et qu'elle n'a pas été précédée par un autre système de tonalité; car il n'est guère probable que ce peuple ait passé d'une musique plus simple à ce système difficile et compliqué, dont le caractère est archaïque. Que la musique des habitants de la Perse ait exercé son influence sur celle des Arabes et y ait introduit des modifications importantes, cela est hors de doute, ainsi qu'on le verra par certaines considérations exposées dans la suite; mais le fond, qui consiste dans les trois intonations différentes que contient l'intervalle du ton, semble avoir dû exister primitivement, puisqu'il n'est pas identique à la division de l'échelle tonale des Persans (1).

Un passage de l'*Histoire des Arabes* d'Ibn Khaldoun, écrite dans le quatorzième siècle de l'ère chrétienne, démontre que ce peuple, avant qu'il sortît de ses déserts, avait des chants différents de ceux des autres nations; chants rudes et grossiers qui s'adoucirent, après les conquêtes des successeurs de Mahomet, par le contact des Grecs, et surtout des Persans. Voici ce passage :

« Ainsi qu'il a déjà été dit, les Arabes excellaient, avant le temps « de l'Islam, dans la poésie et dans l'improvisation en vers, et avant « qu'ils eussent acquis une connaissance de la musique et des au- « tres arts. Alors qu'ils ne formaient que des tribus errantes, et avant « qu'ils se fussent transformés par la culture de tous les arts atta- « chés à la vie civilisée, leur musique ne consistait guère que « dans les chansons avec lesquelles ils excitaient leurs chameaux, et « n'étaient en réalité que les accents des vives passions de ces pas- « teurs. »

Plus loin, Ibn Khaldoun ajoute : « Plus tard, quand ils (*les Arabes*)

(1) L'histoire des transformations de la musique dans la Perse est traitée dans ce deuxième volume de notre histoire, livre VI.

« commencèrent à renoncer à leurs mœurs de Bédouins et devinrent
« les conquérants du monde, ils dédaignèrent tout ce qui n'était pas
« conforme au Coran et à ses prescriptions. Ils ne s'appliquaient qu'à
« la lecture de ce livre sacré, et leurs chants étaient encore ce qu'ils
« avaient été dans le désert; mais, en devenant les maîtres des tré-
« sors de la Grèce et de la Perse, ils prirent le goût des plaisirs de
« la vie, et devinrent policés et raffinés. Alors, des musiciens et
« chanteurs grecs et persans s'expatrièrent dans l'Hedjaz, et se mi-
« rent au service des Arabes, qui, de leur côté, les traitaient bien.
« Bientôt, il y eut des chanteurs aussi célèbres que les Persans,
« parmi lesquels on remarquait *Mechit*, Persan, et Zavis-Saïb-Ha-
« thir, le maître d'Abdallah, fils de Djafer. Ce fut à cette époque que
« les Arabes adoptèrent le goût persan. Après ce temps, Meid Ibn
« Cherih et d'autres, également célèbres, perfectionnèrent l'art du
« chant, sans s'écarter toutefois des principes de leurs maîtres, et
« progressèrent jusqu'à ce qu'ils fussent parvenus à la perfection,
« sous le règne des Abbassides, par de grands artistes tels qu'Ibra-
« him, Mahédi, Ibrahim de Mossoul, son fils Ishac, et son petit-fils
« Hamed. Bagdad devint alors le centre du bon goût de la musique,
« et les airs des maîtres ci-dessus mentionnés prirent les formes
« qu'ils ont encore aujourd'hui, et qui font les délices du monde ci-
« vilisé (1). »

Il est des musicologues qui se sont mis à l'abri de la difficulté d'expliquer l'origine de l'échelle des tiers de tons de la musique arabe, par un procédé fort simple, qui consiste à nier son existence dans la pratique. On comprend qu'il s'agit des partisans de la doctrine d'une gamme diatonique universelle, donnée par la nature, et à laquelle toutes les races de l'humanité, quelles qu'elles soient, ne peuvent échapper. Il faut avouer pourtant que, même dans cette doctrine, il y a de l'inattendu. Rien ne pouvait l'être davantage que de voir Kiesewetter, après avoir employé la plus grande partie de son livre sur la musique des Arabes à expliquer leur système des tiers de tons, d'après les auteurs arabes et persans dont les ouvrages ont été traduits pour lui par le baron Hammer Purgstall, déclarer ensuite que ces intervalles n'existent pas, que Villoteau a été la dupe d'une illusion,

(1) Cfr. *The Asiatic Journal and monthly Register for British India and its dependencies*, vol. XX. July to December 1825 : p. 648.

et qu'il n'en a pas trouvé, comme il le dit, la réalisation sur les instruments arabes. Sa mémoire, dit-il, l'a mal servi lorsqu'il a été de retour à Paris, où il a rédigé son travail d'après les auteurs originaux qu'il y a consultés (1). Plus loin, il ajoute : « Quant à moi, je « suis d'avis que les musiciens exécutants de l'Égypte, quelque ha-« biles qu'ils soient, sachant à peine, par ouï-dire, quelque chose « des *prétendus tiers de ton des anciens théoriciens*, jouent et chantent « néanmoins, d'après l'oreille et le goût, et qu'ils sont ainsi par-« venus par la seule pratique à la gamme diatonique, qui, seule, ré-« pond à l'organisation humaine (2). »

L'organisation humaine ! ne semble-t-il pas qu'elle soit jetée tout entière dans le même moule? La preuve de l'inanité de cette objection ne se trouve-t-elle pas dans les citations faites au commencement de ce chapitre? Et remarquez que ce ne sont pas seulement les musiciens de l'Europe dont l'oreille est déchirée par la musique qui charme les Arabes; tous les voyageurs, *tout le monde,* dit M. Salvador Daniel, éprouve les mêmes sensations. Kiesewetter, dont l'instruction et le mérite, d'ailleurs, ne peuvent être mis en doute, avait le malheur de traiter l'histoire de la musique avec des idées préconçues. Pour lui, il n'y avait jamais eu d'autre tonalité que celle de la gamme diatonique moderne, dans ses deux modes. En plusieurs endroits de ses ouvrages historiques, il parle des *prétendus modes du plain-chant,* et des *prétendus modes de la musique grecque,* comme des *prétendus tiers de ton* des Arabes. Ici pourtant il abuse de la liberté de discussion admise dans l'appréciation des faits et des opinions, car, après avoir analysé longuement les traités de musique de *Ssaffieddin Abdolmulin,* de Bagdad, de *Mahmoud Schirafi,* et d'*Abdelhkadir,* auquel se joignent ceux de *Schamseddin al Saïdaoui al Demeschki,* les deux traités anonymes qui ont servi à Villoteau, et plusieurs autres théoriciens arabes, qui, tous, professent la doctrine des dix-sept intervalles dans l'octave, comment Kiesewetter a-t-il pu se persuader que ces ouvrages ont pour objet une échelle musi-

(1) *Die Musik der Araber*, p. 34, note.

(2) Ich meines Orts hege überhaupt die Meinung, dass die praktischen Musiker in Egypten (wie die auch seyen) von den vorgeblichen dritteltönen der alten Theoretiker Kaum vom Hörensagen etwas wissen, jedenfalls nur nach Gehör und Geschmack (?) spielen und singen, und so, auf blos technischem Wege, schon vorlängst in die, dem Organism der Menschennatur allein entsprechende Diatonik gerathen seyt müssten, etc. *Ibid.*, p. 35 (note).

cale qui n'existait pas, une illusion, un prétexte à de vains calculs? Et s'il a eu cette opinion, que devient alors son propre livre, qui n'a d'autre base que ces mêmes ouvrages? Il va plus loin à l'égard de Villoteau, car, selon lui, cet observateur si minutieux, ce savant si prudent et si consciencieux dans ses recherches sur la musique en Égypte, n'aurait guère publié que des erreurs. Il n'aurait pas entendu ce qu'il croyait entendre chanter et jouer par les musiciens arabes; il n'aurait pas vu ce qu'il avait cru voir sur leurs instruments; et sa mémoire infidèle l'aurait trahi lorsqu'il rédigeait à Paris, d'après ses notes, son travail sous sa forme définitive! Les mesures si précises, si exactes, si minutieusement détaillées, par lesquelles se recommande son *Traité des instruments de musique des Orientaux,* seraient particulièrement entachées de faits erronés! Et pourquoi ces affirmations audacieuses? Parce que les faits exposés dans les Mémoires de Villoteau concernant la musique des peuples de l'Orient démontrent précisément, dans celle des Arabes, l'existence de l'échelle des dix-sept intervalles par octave, dont Kiesewetter ne voulait pas.

Il avait dû lire cependant la confirmation de l'usage pratique de cette échelle en Égypte dans le livre de M. Édouard W. Lane, qu'il cite avec éloge, et dans lequel on trouve le passage suivant : « La « plus remarquable particularité, dans le système de la musique « arabe, est la division des tons par tiers. De là vient que j'ai en- « tendu les musiciens égyptiens reprocher aux systèmes de musique « européens d'être incomplets dans le nombre des sons. Ces petites « et délicates gradations de sons donnent une singulière douceur à « l'exécution des musiciens arabes, laquelle est en général d'un ca- « ractère mélancolique; mais ils sont difficiles à déterminer avec « exactitude, et, par cette cause, sont rarement distingués, dans la « musique vocale et instrumentale, par les personnes qui n'ont « pas fait une étude régulière de l'art (1). » L'auteur du livre d'où

(1) The most remarkable peculiarity in the Arab system of music is the division of tones into thirds. Hence I have heard Egyptian musicians urge against the European systems of music that they are deficient in the number of sounds. These small and delicate gradations of sound give a peculiar softness to the performances of the Arab musicians, which are generally of a plaintive character : but they are difficult to discriminate with exactness, and are therefore seldom observed in the vocal and instrumental music of those persons who have not made a regular study of the art. (*An account of the manners and customs of the modern Egyptians,* by Edw. Will. Lane, t. II, p. 60.)

ce passage est tiré a vécu en Égypte pendant les années 1825 à 1835.

Il importe d'insister sur ce point, car il s'agit de la base de la musique arabe : je déclare donc que, dans ma collection d'instruments de musiqae de diverses nations et de toutes les époques, se trouve un *tanbour kébir-tourky* (1) dont le long manche est divisé en trente-sept cases, qui, y compris la corde à vide, produisent trente-huit intonations de tiers de tons et de demi-tons, conformes à la tablature de cet instrument donnée par Villoteau (2). C'est l'instrument figuré dans ce volume sous le n° 3. Je communiquerai avec plaisir ce tanbour aux personnes qui désireraient le voir chez moi, et se rendre compte de l'effet des tiers de ton.

On ne doit pas omettre ici ce que dit M. Salvador Daniel, parlant de la musique des Arabes : « Jamais je n'ai pu distinguer dans leur « musique ces intervalles de tiers et de quarts de ton que d'autres « ont prétendu y trouver (3). » Remarquons d'abord que le même artiste fut frappé, comme tout le monde, de l'effet désagréable du chant arabe; or, il n'y a qu'une seule chose qui produise cette sensation, c'est-à-dire la fausseté des intonations, quand on n'est pas accoutumé à ces intervalles de la musique arabe. Ce sont ces intonations qui étaient si pénibles à Villoteau, à Neukomm, au violoniste Joseph Artôt, ainsi qu'à beaucoup d'autres artistes qui visitèrent l'Égypte et l'Algérie. On ne distingue ni des tiers, ni des quarts de ton, à moins qu'on n'ait été accoutumé dès l'enfance à l'audition de ces intervalles; pour les oreilles européennes, ce sont simplement des sons faux. M. Daniel n'a pas étudié la musique gréco-arabe par les mêmes procédés que Villoteau ; il s'y est accoutumé par l'exercice et s'est borné à imiter les chanteurs du pays. On ne trouve pas dans

(1) A ma demande, le gouvernement belge a bien voulu charger M. le consul belge à Alexandrie de faire rechercher et acheter pour mon compte la collection complète des instruments de musique arabes, conformément à la note que j'avais fournie. Grâce à l'obligeance parfaite de M. le consul et aux sacrifices considérables faits par moi, cette collection a pu être réunie chez moi en 1839. Elle se compose du qanon à 75 cordes, du luth (*e'oud*), avec son étui arabe, des *tanbourahs* de diverses espèces, des *kemangehs* (instruments à archet), des flûtes de diverses sortes, du *zamr* ou hautbois, de la trompette égyptienne, de la kissar, ou lyre des Berbères, de plusieurs tambours portatifs, d'une petite timbale de derviche, et de castagnettes de danseuses. C'est, je crois, la collection la plus complète d'instruments de cette espèce qui ait été réunie en Europe.

(2) *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux* (Description de l'Égypte, t. XIV, p. 257-258, édit. in-8°).

(3) *La musique arabe*, p. 6.

son opuscule la formule musicale des modes dont il parle. L'idée fausse dont il part dans sa comparaison de ces modes avec les tons du plain-chant et avec les modes de la musique grecque est d'ailleurs un obstacle sérieux à la vraie connaissance de la tonalité des Arabes. Il paraît y avoir d'ailleurs un malentendu dans l'esprit de M. Daniel à l'égard de l'usage des tiers de tons : s'il s'est persuadé que le chant arabe n'emploie que cette nature d'intervalles, il est dans une erreur profonde; une pareille musique ne serait supportable pour aucun peuple sauvage. Ainsi qu'on le verra tout à l'heure par les formules des modes arabes, c'est tantôt un son de la gamme, tantôt deux, trois au plus qui sont parmi les tiers de ton; les autres intervalles sont des tons et des demi-tons. Il en était ainsi des antiques tonalités de l'Inde et de la Perse, dont on verra les constitutions dans ce deuxième volume de notre histoire.

Un des arguments de Kiesewetter contre la réalité de l'emploi des tiers de ton consiste dans la substitution de notre tonalité aux intervalles des Arabes dans leurs airs notés par Villoteau, sans que ces airs perdent leur caractère. Il est hors de doute que cette substitution doit se faire pour nos habitudes de tonalité; mais pour décider que le changement d'intonation n'altère pas le caractère de la mélodie, ce n'est pas notre sentiment qui doit être consulté, mais c'est celui du musicien arabe. Nous voyons en effet, dans le récit de Villoteau, que lorsqu'il chantait à un Arabe un air du pays avec les intonations de notre tonalité, parce qu'il n'en pouvait entonner d'autre, l'Arabe l'arrêtait aux endroits où devait être le tiers de ton, en lui disant : *Non, ce n'est pas juste.*

On ne peut se dissimuler que, par les communications incessantes de l'époque actuelle entre les Européens et les Orientaux, le sentiment tonal de ceux-ci s'affaiblira de jour en jour; il finirait par devenir diatonique, si leurs instruments, particulièrement les *tanbours,* dont ils accompagnent leurs chants, venaient à disparaître, et à être remplacés par les nôtres. C'est par les cours et par les personnages haut placés que le changement s'opérera : déjà l'on remarque en Algérie que le goût de la musique arabe a diminué dans la population indigène par l'influence de la musique militaire des régiments français; à Tunis, où le goût arabe est plus prononcé qu'à Alger, M. Daniel a entendu la musique du bey, dans sa résidence de la Marsa : elle est composée d'environ trente instruments de cuivre, cornets à pis-

tons, bugles, cors, trompettes, trombones et ophicléides fabriqués en Europe. Tous ces instruments jouent à l'unisson ou à l'octave des mélodies maures, sans autre accompagnement que le rhythme, marqué par une grosse caisse et deux caisses roulantes (1). Avec ce grand nombre d'instruments, les tremblements, les trilles, les broderies ordinaires et les traînements de sons ne peuvent être exécutés : ils ne peuvent jouer que la mélodie simple, qui a toujours été antipathique aux Arabes et qu'ils ne comprennent pas. Les deux caractères essentiels de la musique de ce peuple, c'est-à-dire les petits intervalles des sons de tonalité primitive et les ornements des mélodies, ont donc disparu de la musique du bey de Tunis. Il est vrai que cette musique n'est qu'un fait isolé dans la situation actuelle de la musique chez les Maures; mais, avec le temps, son effet s'étendra sur le pays, comme on en a eu l'expérience dans les possessions anglaises de l'Inde, où les indigènes des provinces les plus rapprochées du Bengale ont perdu progressivement le sentiment tonal de leur musique primitive. En Égypte, la musique européenne a pénétré aussi à la cour du pacha : les caractères des races, parmi lesquels le sentiment tonal tient une place importante, tendent à s'effacer par les progrès d'une civilisation uniforme.

CHAPITRE QUATRIÈME.

TONALITÉ DE LA MUSIQUE DES ARABES; COMPOSITION DES MODES.

La théorie de la tonalité de la musique arabe se trouve confondue avec celle de la tonalité de la Perse, dans les traités de musique des auteurs persans; cette confusion doit être évitée ici, parce que des différences considérables existent entre les deux systèmes. La musique de la Perse devant être l'objet d'une section spéciale, il ne s'agira, dans ce chapitre, que des modes de la musique arabe et du système de leur formation.

Ainsi qu'on l'a vu dans l'histoire de la musique des anciens peu-

---

(1) M. Daniel, ouvrage cité, p. 21.

ples sémitiques, les modes consistent en certains arrangements de sons appelés *gammes* ou *échelles* dans notre musique, et qui portent les noms de *perdi* ou *dschermé* chez les Arabes. Les éléments de ces modes ou *perdi* sont puisés dans l'échelle générale des 17 intervalles de l'octave.

Les modes arabes sont au nombre de dix-huit, dont douze principaux, désignés par le nom de *makamat*, et six dérivés, appelés *aouâz*. L'ordre dans lequel sont rangés les *makamat* et les *aouâz* varie chez les auteurs arabes, à l'exception des quatre premiers, nommés *o'chak*, *naoua*, *abouseylyk* et *rast*, qui occupent toujours les mêmes places. A l'égard des autres, l'ordre suivi par le théoricien qui a servi de guide à Villoteau est celui-ci : *hosseyny*, *hogaz* ou *hedjaz*, *rahaouy*, *zenkla*, *isfahan*, *irak*, *zirafkend*, *bouzourk*. Une partie de ces noms appartient à la langue persane, à savoir : *naoua*, qui signifie son, ou modulation; *rast*, la droite; *Isfahan*, capitale de la Perse; *zirafkend*, la petite; *bouzourk*, la grande; *zenkla*, sonnette. Les autres noms sont arabes : *o'chak* signifie les amants; *abouseylyk*, nom de l'esclave favorite d'un calife Ommeyade; *irak*, partie de la Mésopotamie; *Hogaz*, ou *Hedjaz*, une des cinq grandes divisions de l'Arabie; *hosseyny*, chant funèbre sur la mort de Hossein, fils d'Ali, qui fut assassiné dans l'année 61 de l'hégire; *rahaouy*, petite ville arabe, suivant l'Encyclopédie de Mahmoud-d'Amoul.

Les modes dérivés sont désignés par ces mots : *schehnas*, flatteur du roi, *mayah*, patrimoine; *selmek* (mot qui ne se trouve pas dans les dictionnaires); *nourouz*, le nouveau jour; *kirdaniah*, la valse, *koucht*, caisse métallique.

Suivant certains auteurs arabes, par exemple, celui qui a servi de guide à Kiesewetter pour ce sujet (1), chaque mode est formé de deux parties, appelées *tabaka*. Le premier *tabaka* est un tétracorde, c'est-à-dire une suite de quatre sons, dont le premier et le quatrième degré, formant une quarte juste, sont invariables. Le deuxième *tabaka* est un pentacorde, ou suite de cinq sons, commençant au quatrième et finissant au huitième, qui est également invariable. Ces deux degrés forment une quinte juste. Les autres degrés de la gamme, à savoir, le second, le troisième, le cinquième, le sixième

(1) Kiesewetter, ouvrage cité, p. 38-40.

et le septième, peuvent être l'un ou l'autre des trois sons qui divisent le ton par tiers. L'exemple suivant fait voir la forme des deux *tabakas* : les rondes sont les notes invariables ; les noires représentent les degrés qui varient.

Premier tabaka.



Deuxième tabaka.
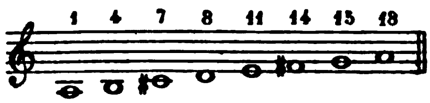


Les modes se distinguent l'un de l'autre par la nature des intonations des deuxième, troisième, cinquième, sixième et septième degrés de la gamme.

Le système de formation des modes en deux *tabakas*, par des intervalles invariables, au moyen de la répétition du quatrième degré dans le second *tabaka*, ainsi que par des cordes mobiles, a de l'analogie avec la formation des tétracordes conjoints de la musique des Grecs.

Les théoriciens arabes démontrent la nature de chacun des *makamats* ou modes principaux par des cercles divisés en dix-huit points, qui représentent les dix-sept intervalles de l'octave. Il tirent ensuite une ligne du point 1 au point 8, qui donne la quarte juste du premier chiffre, et une autre ligne du point 8 au point 18, quinte du point 8 et octave du point 1 : on obtient ainsi les trois degrés invariables de tous les modes. D'autres lignes se tirent ensuite de ces points fixes aux divers autres points de la circonférence qui répondent aux degrés variables, formant ainsi des séries de triangles inscrits dans le cercle, en raison de la nature des intervalles du mode.

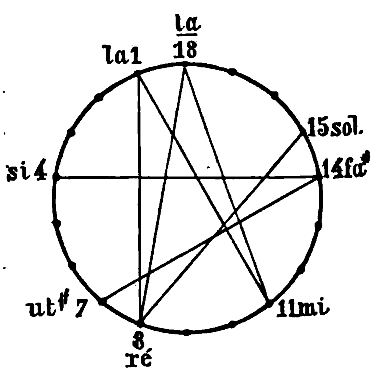
Les tons entiers et les demi-tons étant les intervalles les plus simples, c'est par eux que commence l'opération, dans un cercle spécial destiné à représenter le premier mode *o'chak*. Cette formation consiste, après avoir fixé les points invariables, à tirer une ligne du point 8 au point 15, qui donne le septième degré de la gamme. Du point 1 on tire une ligne au point 11, et l'on a la cinquième note du mode, qui forme une quinte de la note 1 ou tonique, et l'on tire une ligne de ce point 11 au point 18, ce qui donne une quarte. Prenant enfin le point 4, c'est-à-dire un ton plus haut que le point 1, ce qui donne le deuxième degré de la gamme, et tirant une ligne droite de ce point au point 14, on a la sixième note du mode, placée

à un demi-ton du point 15; et tirant une ligne de ce point 14 au point 7, distant du point 8 d'un demi-ton, l'opération est finie, et l'on a le premier mode, *o'chak*, dans cette forme :

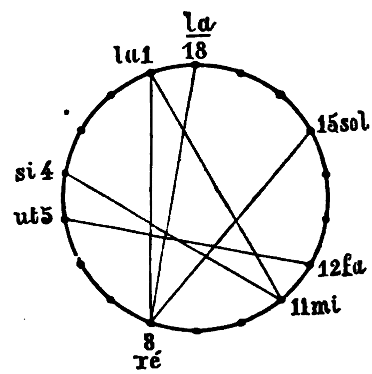


Par des opérations analogues, aux autres points de la circonférence du cercle se construisent les onze autres *makamats*, ou modes principaux, desquels se tirent les six modes dérivés (*aouâz*). Il paraît utile de mettre ici sous les yeux du lecteur les formations graphiques des quatre premiers modes qui feront comprendre le procédé par lequel ils s'engendrent tous. Les voici :

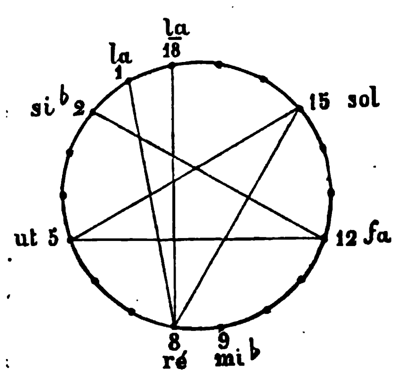
Mode o'chak.



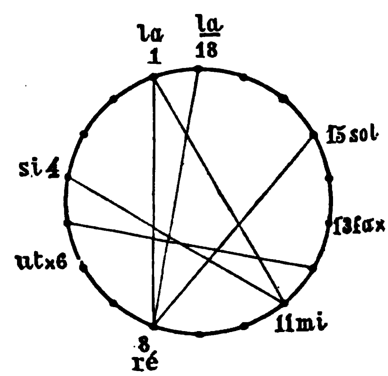
Mode naoua.



Mode abouseylyk.



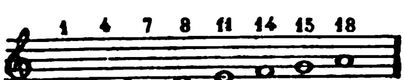
Mode rast.



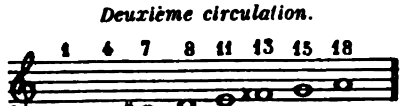
D'autres auteurs arabes de traités de musique ne parlent pas de ce système de formation des modes, et se bornent à présenter le tableau des gammes, avec toutes leurs modifications, comme existant en faits empiriques, n'en donnant d'ailleurs aucune autre explication. C'est à cela que se réduit le contenu du traité anonyme qui a servi de base au travail de Villoteau. Il est cependant nécessaire de faire remarquer que, la forme de chaque mode principal étant fixée, tous les degrés de ces gammes peuvent être ou un tiers, ou deux tiers de ton ascendant ou descendant, et que ces modifications peuvent se produire sur un seul degré, sur deux ou sur trois; ce qui multiplie à l'excès les formes et les tendances tonales de ces gammes. Ce principe de modification est le même qu'on a vu se reproduire pour les modes musicaux de l'Égypte, sauf cette différence que les gammes sont beaucoup plus multipliées dans la tonalité arabe, parce que les éléments sont des demi-tons dans la musique égyptienne, tandis qu'ils sont des tiers de ton et des demi-tons dans la musique arabe. On donne le nom de *circulations* à toutes les formes des modes; elles sont au nombre de *quatre-vingt-quatre*. Villoteau a pris avec raison pour point de départ de ces circulations le *la* qui est la note à vide de la corde grave du luth (*eoud*), du *tanbour kébir tourki* et des *kemangehs*. En voici le tableau (1) :

MODE O'CHAK.

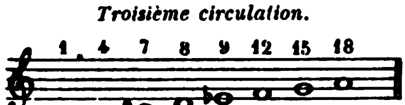
Première circulation.



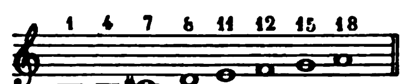
Deuxième circulation.



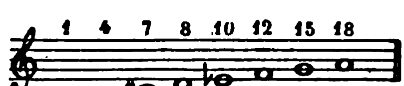
Troisième circulation.



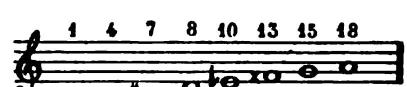
Quatrième circulation.



Cinquième circulation.

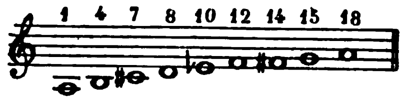


Sixième circulation.

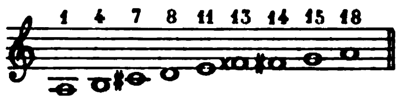


(1) Les chiffres placés au-dessus des notes de ces gammes répondent à ceux du diagramme général qu'on a vu p. 29; ils indiquent les tiers de ton qui modifient la gamme première du mode.

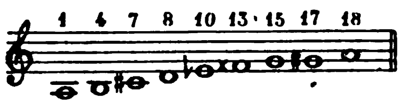
Septième circulation.



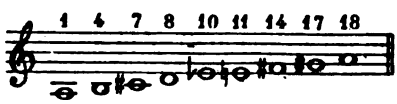
Huitième circulation.



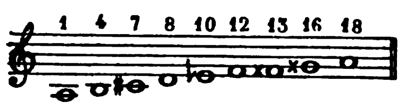
Neuvième circulation.



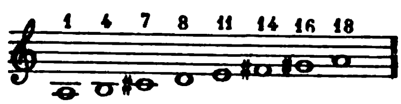
Dixième circulation.



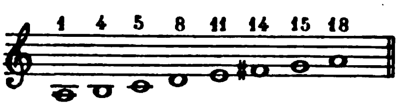
Onzième circulation.



Douzième circulation.
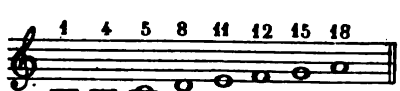


Treizième circulation.

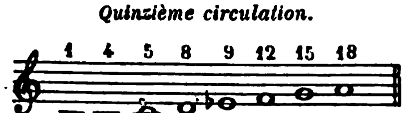


MODE NAOUA.

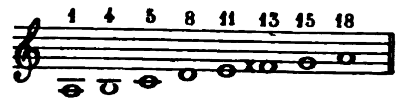
Quatorzième circulation.
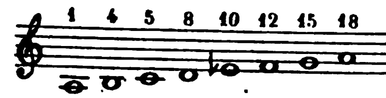


Quinzième circulation.



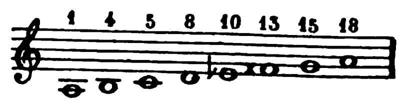
Seizième circulation.



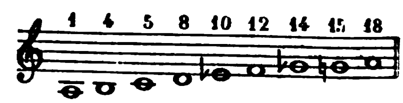
Dix-septième circulation.
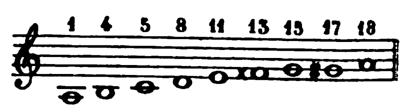


Dix-huitième circulation.



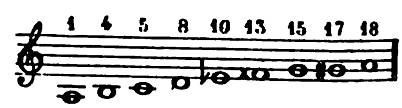
Dix-neuvième circulation.



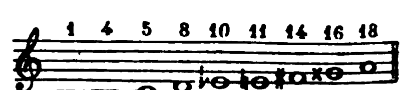
Vingtième circulation.



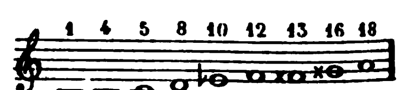
Vingt et unième circulation.



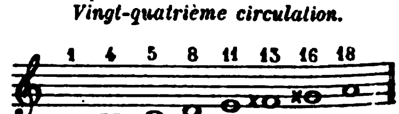
Vingt-deuxième circulation.
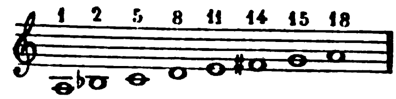


Vingt-troisième circulation.



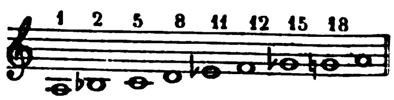
Vingt-quatrième circulation.



Vingt-cinquième circulation.

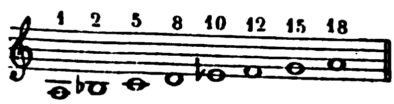


Vingt-sixième circulation.

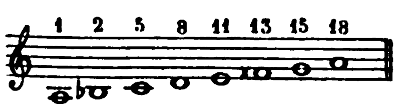


MODE ABOUSEYLYK.

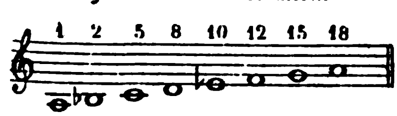
Vingt-septième circulation.



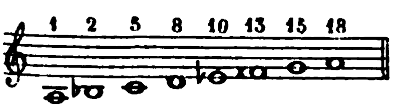
Vingt-huitième circulation.



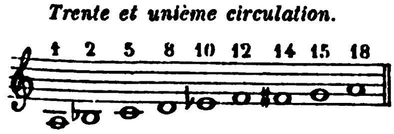
Vingt-neuvième circulation.
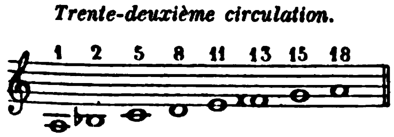


Trentième circulation.



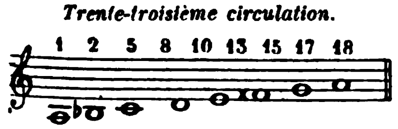
Trente et unième circulation.



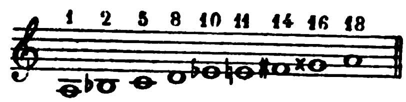
Trente-deuxième circulation.
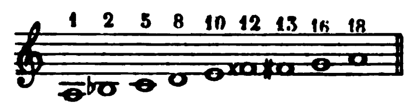


Trente-troisième circulation.



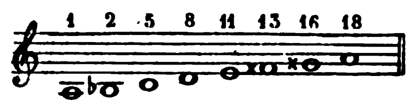
Trente-quatrième circulation.
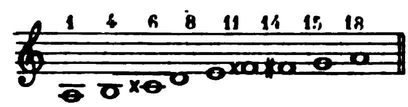


Trente-cinquième circulation.



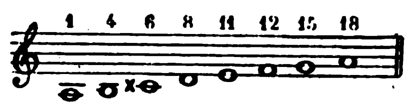
Trente-sixième circulation.
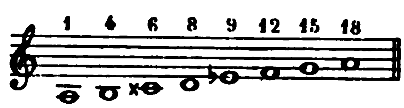


Trente-septième circulation.



Trente-huitième circulation.

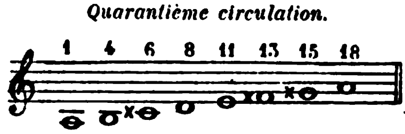


Trente-neuvième circulation.

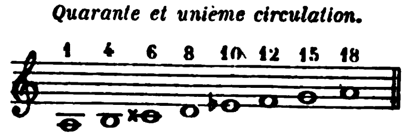


MODE RAST.

Quarantième circulation.
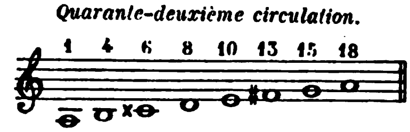


Quarante et unième circulation.

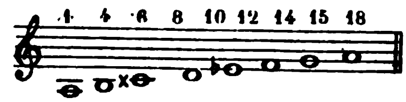


MODE ZENKLA.

Quarante-deuxième circulation.

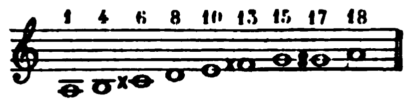


Quarante-troisième circulation.

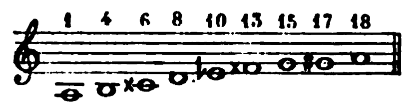


MODE ISFAHAN.

Quarante-quatrième circulation.
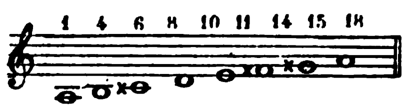


Quarante-cinquième circulation.

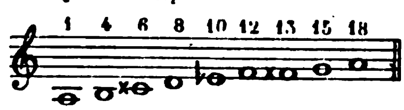


MODE KIRDANIAH.

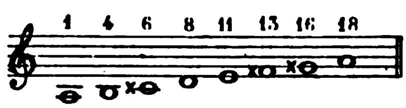
Quarante-sixième circulation.



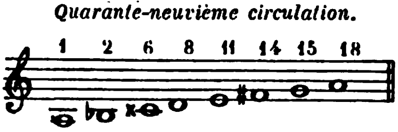
Quarante-septième circulation.



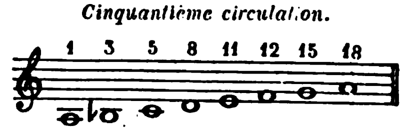
Quarante-huitième circulation.
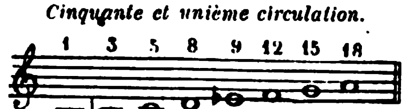


Quarante-neuvième circulation.



Cinquantième circulation.

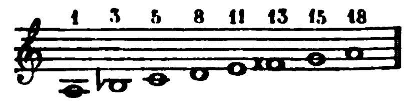


Cinquante et unième circulation.
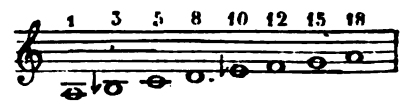


MODE MAYAH.

Cinquante-deuxième circulation.



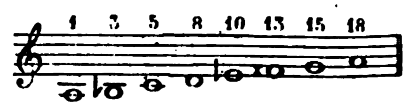
MODE HOSSEYNY.

Cinquante-troisième circulation.

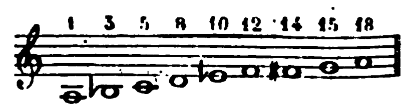


MODE HOGAZ.

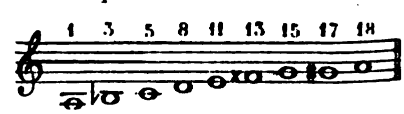
Cinquante-quatrième circulation.



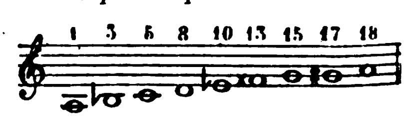
Cinquante-cinquième circulation.



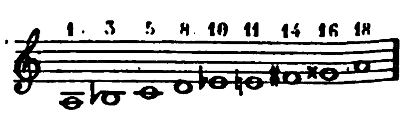
Cinquante-sixième circulation.



Cinquante-septième circulation.

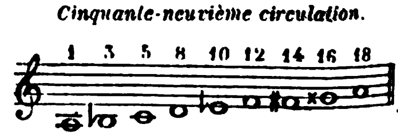


Cinquante-huitième circulation.

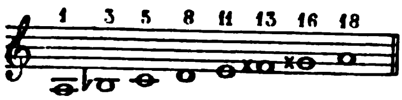


MODE ZIRAFKEND.
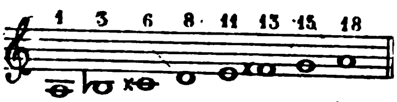
Cinquante-neuvième circulation.



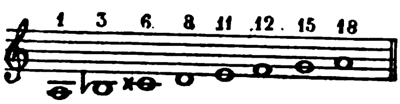
Soixantième circulation.
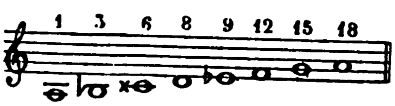


Soixante et unième circulation.



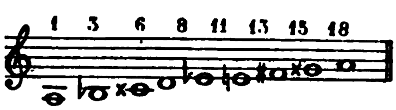
Soixante-deuxième circulation.



Soixante-troisième circulation.
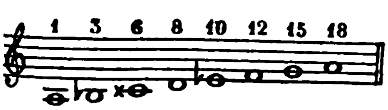


Soixante-quatrième circulation.

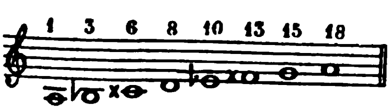


MODE RAHAOUY.

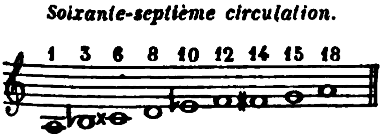
Soixante-cinquième circulation.



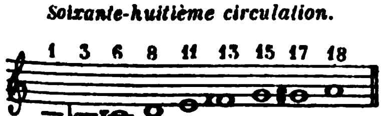
Soixante-sixième circulation.



Soixante-septième circulation.

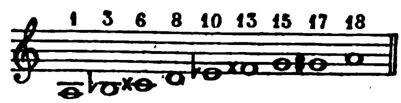


Soixante-huitième circulation.



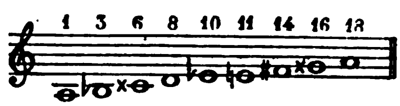
MODE IRAK.

Soixante-neuvième circulation.



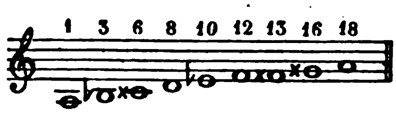
MODE BOUZOURK.

Soixante et dixième circulation.

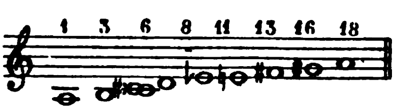


MODE KOUCHT.

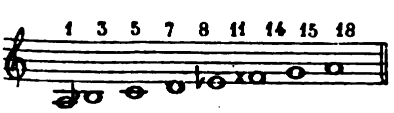
Soixante et onzième circulation.
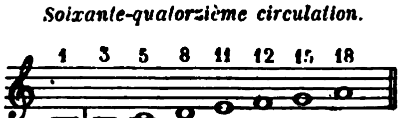


Soixante-douzième circulation.



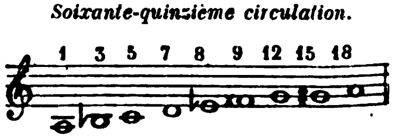
Soixante-treizième circulation.
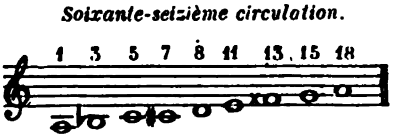


Soixante-quatorzième circulation.



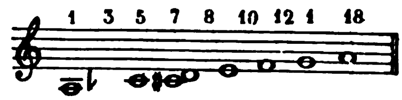
Soixante-quinzième circulation.



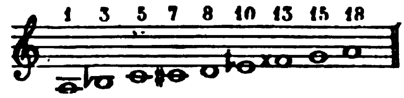
Soixante-seizième circulation.



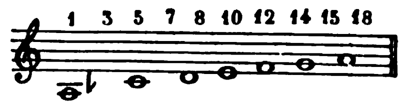
Soixante-dix-septième circulation.



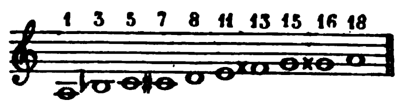
Soixante-dix-huitième circulation.



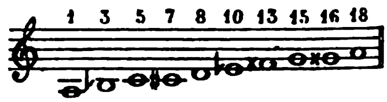
Soixante-dix-neuvième circulation.
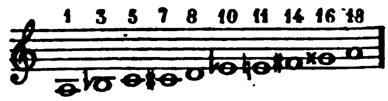


Quatre-vingtième circulation.



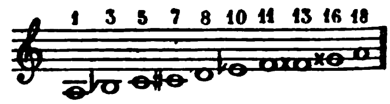
Quatre-vingt-unième circulation.



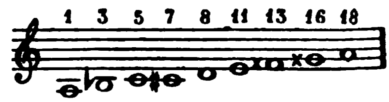
Quatre-vingt-deuxième circulation.



Quatre-vingt-troisième circulation.



Quatre-vingt-quatrième circulation.



Si l'on examine avec attention toutes ces gammes, et si on les compare, on verra que, dans ce nombre, il n'y en a pas deux qui soient exactement semblables. Dans cette longue série, on trouve les douze modes principaux *o'chak*, *naoua*, *abouseylyk*, *rast*, *irak*, *isfahan*, *zirafkend*, *bouzourk*, *zenkla*, *rahaouy*, *hosseyny*, *hogaz* ou *hedjaz*, mais non les six modes dérivés (*aouâz*), n'y ayant de ces modes que les circulations des modes *kirdaniah* et *mayah*. Quant aux autres circulations, dit un des auteurs anonymes dont s'est servi Villoteau, plusieurs ne sont pas usitées, parce que leurs différences sont imperceptibles (1).

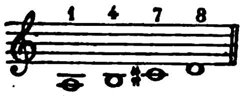
Il est à remarquer aussi que la classification des gammes ou circulations n'est pas uniforme dans les traités arabes de musique : il est telle circulation placée dans la catégorie d'un mode, chez un auteur, qui appartient à un mode différent chez un autre; mais cela est de peu d'importance.

Les théoriciens arabes distinguent, dans l'étendue des dix-sept intervalles de l'octave, cinq espèces de quartes, auxquelles ils donnent le nom de *mers*. Les deux premières *mers* ou espèces de quartes sont

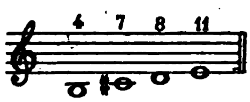
(1) Villoteau, ouvrage cité, p. 68 de l'édition in-8°.

tirées de la première circulation du mode *o'chak*, telles qu'on les voit ici :

Première mer.

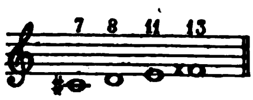


Deuxième mer.
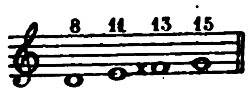


Ces espèces de quartes diffèrent, ainsi qu'on le voit, dans le placement du demi-ton qui, dans la première mer, est entre le troisième degré et le quatrième, et dans la seconde, entre le deuxième et le troisième degrés. Les trois autres *mers* sont prises dans la quatrième circulation du même mode ; les voici :

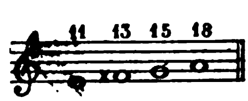
Troisième mer.



Quatrième mer.



Cinquième mer.



Dans la troisième mer, le demi-ton se trouve entre le premier degré et le deuxième ; mais ces trois espèces de quartes sont particulièrement caractérisées par l'intervalle de deux tiers de ton , qui, dans la troisième mer, est formé par le troisième et le quatrième degrés, et qui se trouve entre le deuxième et le troi-

sième dans la quatrième mer, et entre le premier et le deuxième, dans la dernière. Il est à remarquer que les différences de quartes, par le déplacement des demi-tons, sont un des éléments d'un ancien système de la musique grecque.

Je ne citerai pas ici les textes des théoriciens arabes sur ces mers ou espèces de quartes rapportées par Villoteau et Kiesewetter, parce que, comme le font remarquer ces auteurs, les explications de ces théoriciens sont obscures, embarrassées, et même contradictoires (1). On ne comprend pas le but, l'utilité de ces mers ou espèces de quartes; car si on les considère comme facteurs des modes, elles sont incomplètes, n'ayant pas dans leurs éléments le tiers de ton, qui y est si fréquemment employé. On peut s'étonner que Villoteau et Kiesewetter n'aient pas fait cette remarque dans leurs observations critiques.
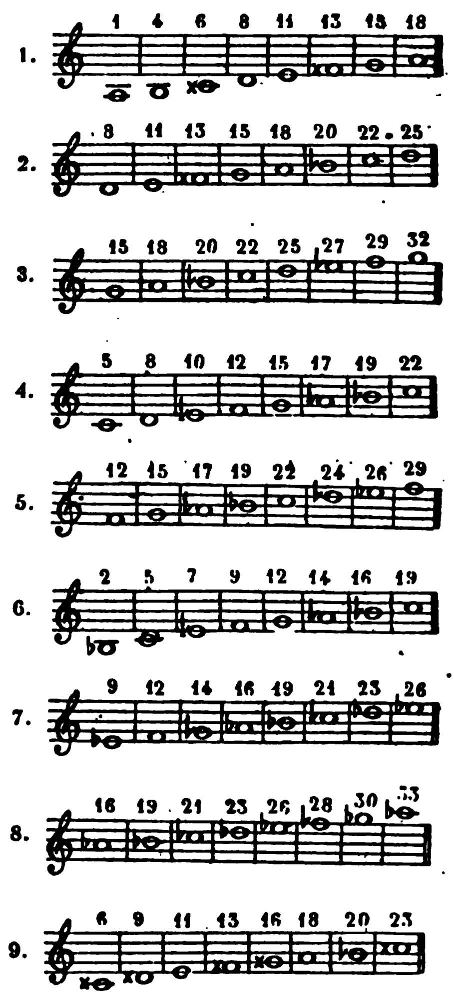
Le nombre si considérable des quatre-vingt-quatre gammes produites par les modifications des modes principaux et dérivés, et dont les anciens théoriciens arabes ont exposé les principes et les formes, n'est pas la limite à laquelle ils se sont arrêtés. Ayant remarqué que chacune de ces gammes peut être transposée, en prenant tour à tour, pour son initial, un des dix-sept degrés de l'échelle des tiers de tons, ils ont tiré de ces quatre-vingt-quatre gammes, multipliées par dix-sept, le nombre effrayant de *quatorze cent vingt-huit* échelles tonales possibles, et présentant toutes une différence quelconque dans leur conformation! Villoteau a donné à chacune de ces gammes le nom de *tabaka;* c'est une erreur qui provient peut-être de son auteur arabe, ou plutôt du copiste de son manuscrit, dont il signale les innombrables fautes. Ainsi qu'on l'a vu précédemment, il n'y a que deux *tabakas*, et leurs noms ne s'appliquent pas aux gammes.

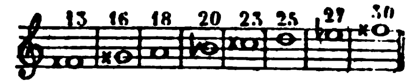
Villoteau n'a pas poussé son travail jusqu'à noter les *quatorze cent vingt-huit* gammes que peut produire la transposition; on ne peut que l'approuver, puisque ce nombre immense de formules composerait un volume qui serait sans utilité. Toutefois le laborieux écrivain a cru devoir donner à ses lecteurs un large spécimen du grand système tonal des Arabes, par la transcription de deux cent quatre gammes produites par quelques-uns des modes principaux:
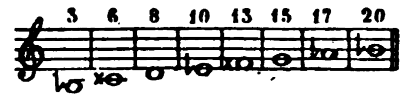
(1) Cf. Villoteau, ouvrage cité, p. 65-67. — Kiesewetter, *Die Musik der Araber*, p. 41 et note ***.

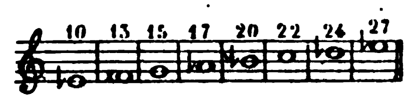
c'est déjà beaucoup. Convaincu que dix-sept transpositions d'une seule des quatre-vingt-quatre gammes sont suffisantes pour faire comprendre le système de ces transformations, je crois devoir me borner à présenter ici celles de la première gamme du mode rast. L'opération consiste à parcourir le cycle tonal des dix-sept degrés de l'échelle arabe, en allant de quarte en quarte ascendantes, ou de quinte en quinte descendantes.
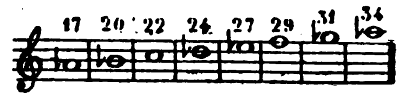
Les dix-sept transpositions de la première gamme du mode rast.

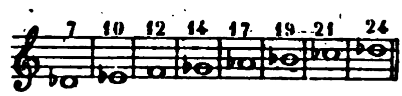


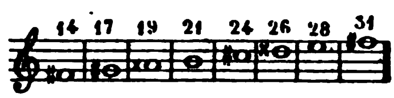
10. 
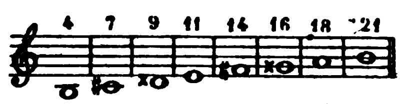
11. 

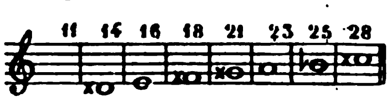
12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

Il n'est pas douteux que jamais quatorze cent vingt-huit gammes primitives et transposées n'ont été en usage parmi les musiciens arabes. Peu de mémoires auraient été capables de les posséder toutes, et dans le cas où elles auraient été infidèles, le calcul de la transposition se serait fait difficilement pendant l'exécution, surtout pour certains modes où se trouvent plusieurs intervalles d'un tiers et de deux tiers de ton. Peut-être même est-il permis de croire que les quatre vingt-quatre circulations n'ont été connues autrefois que d'un petit nombre de virtuoses et de savants. Quoi qu'il en soit, ces complications du système musical ont dû être une des causes principales de la décadence de la musique chez les Arabes, décadence parvenue au dernier degré d'abaissement. Aujourd'hui, la tradition seule des mélodies existe

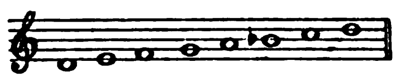
chez les musiciens de cette race qu'on rencontre en Asie et en Égypte : ils n'ont aucune notion de principes ou de théorie de l'art : à peine savent-ils les noms d'un petit nombre de leurs modes. Les traités de musique sont devenus d'une rareté excessive dans tout l'Orient, ou plutôt ils sont introuvables. D'ailleurs en supposant qu'on les eût et qu'il s'en répandît des copies, on n'en tirerait aucun avantage, car personne ne les entendrait. Le peu de clarté dans les idées des théoriciens; leur langage obscur, hérissé de termes techniques mal définis, embarrassé de formes figurées et de sentences qui n'ont pas de rapport avec le sujet, rendraient un Arabe moins propre qu'un Européen à débrouiller ce chaos.

On a dit que les gammes, où sont employés les intervalles d'un tiers et de deux tiers de ton ascendants ou descendants, n'ont pas de nécessité absolue; qu'elles ont été imaginées d'une manière spéculative par les théoriciens, et qu'elles n'ont pu être chantées par aucun peuple, ni dans aucun temps : enfin, que ces intervalles irrationnels peuvent être supprimés, sans qu'il en résulte d'autre changement dans les mélodies, que de les rendre accessibles à notre sentiment musical (1). Raisonner ainsi, c'est substituer simplement les habitudes de nos organes aux habitudes différentes d'autres races, dont la sensibilité de perception est devenue plus délicate par l'éducation. Au surplus, c'est aller contre l'évidence des faits : si les Arabes ne faisaient pas usage des intervalles de tiers et de deux tiers de ton, ils n'auraient pas les instruments qui les font entendre; s'ils n'en faisaient pas usage, les musiciens européens n'auraient pas l'oreille déchirée par ce qui charme les populations de l'Asie et de l'Afrique; les voyageurs n'y trouveraient rien de choquant. Il n'y a rien de raisonnable à opposer à ces faits. Il est vrai que nous pouvons substituer les intervalles justes de notre tonalité aux intervalles de tiers et de deux tiers de ton sans enlever aux mélodies leur caractère : nous sommes même obligés de faire ces substitutions pour approprier ces mêmes mélodies à notre sentiment musical; mais si nous faisons entendre aux Arabes leurs chants ainsi modifiés par nous, nous blesserons leur oreille, comme ils blessent la nôtre par les intervalles de leur tonalité. Villoteau fit l'expérience de cet effet inévitable, lorsque, après avoir noté l'air que lui avait chanté un musicien du Caire,

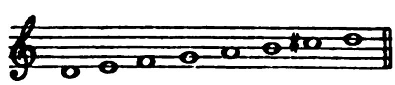
(1) Kiesewetter, ouvrage cité, art. VII, p. 72-74.

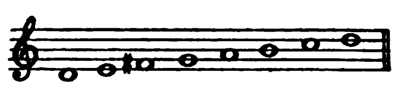
il le lui répéta : l'Arabe reconnut bien la mélodie, mais il signala à Villoteau les endroits où, disait-il, *il chantait faux* (1); or, c'était précisément ceux où le musicien français avait substitué les intervalles diatoniques aux tiers de tons.

Les partisans absolus de la gamme diatonique n'admettent pas qu'il y en ait d'autres possibles chez des races humaines différentes de la nôtre, car, disent-ils, *cette gamme est donnée par la nature*. Ils ne voient pas qu'ils se condamnent eux-mêmes par leur argumentation; pourtant il en est ainsi. En effet, si la gamme diatonique était immédiatement donnée par la nature, elle serait unique, absolue, et non multiple; or, elle peut se présenter sous *cinq formes fondamentales*, et sous *quarante-deux formes diverses*, en commençant les gammes par tous les degrés de chacune des cinq formes primitives, que voici :

1. 
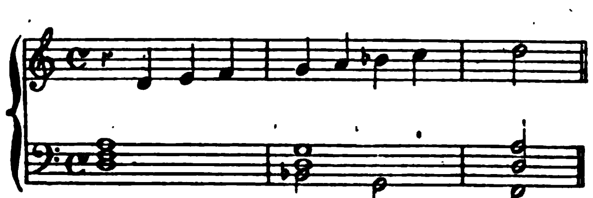
2. 

3. 

4. 
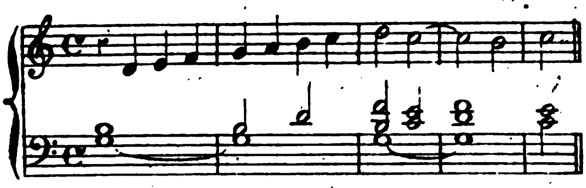
5. 

Ces formes ont été employées maintes fois dans la musique moderne et actuelle, ainsi que le font voir les formules harmoniques suivantes :
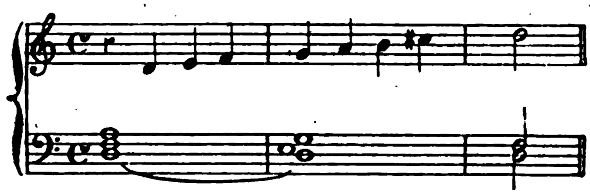
1. 

(1) Villoteau, ouvrage cité, p. 117.
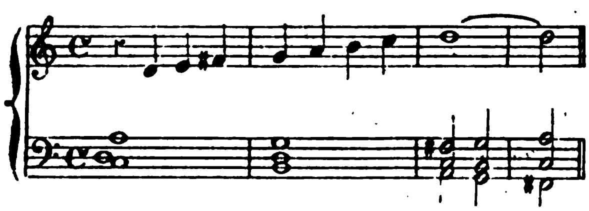
2.
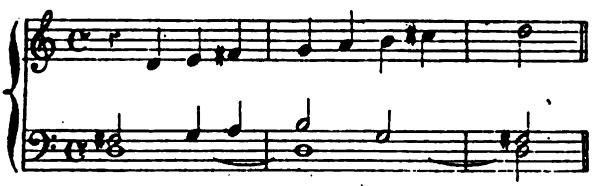


3.



4.



5.



Les Arabes ont toutes les gammes diatoniques qu'on vient de voir; car le n° 1 est la quatorzième circulation (1); le n° 2, la treizième; le n° 3, la vingt-quatrième; le n° 4, la deuxième, et le n° 5, la douzième. De plus, ils ont une multitude de gammes dans la formation desquelles entrent le tiers et les deux tiers de ton ; celles-ci, nous ne pouvons les avoir; elles nous sont antipathiques, parce qu'elles sont inharmoniques, et que l'harmonie constitue, d'une manière absolue, notre sentiment musical actuel.

Les Arabes de l'Algérie et de la Mauritanie ont un système particulier de modes qui mérite de fixer l'attention des musiciens philolo-

(1) Voyez la table des circulations, p. 44.

gues, et d'être étudié historiquement : l'opuscule de M. Daniel (1) est le seul ouvrage où, jusqu'à ce jour, on trouve quelques renseignements sur ce sujet intéressant, quoiqu'il ne renferme pas tout ce qui serait désirable pour la connaissance de cette tonalité.

« Les Arabes (de l'Algérie), dit M. Daniel, ont quatorze modes « dans lesquels la position des demi-tons varie de manière à « former quatorze modalités différentes (2). » Cependant, plus loin, il termine par le passage suivant, qui paraît en contradiction avec celui qu'on vient de lire : « Tels sont, en somme, les huit premiers « modes de la musique arabe. Tous sont basés sur chacune des « notes de la gamme, *sans déplacement des demi-tons.* » On verra (3) par la suite, néanmoins, comment ces deux propositions peuvent s'accorder.

La plupart des noms de modes énumérés par le même écrivain sont différents de ceux qui sont connus chez les Arabes de l'Asie et de l'Égypte, et qu'on trouve dans les ouvrages des théoriciens de l'Arabie orientale, ainsi que dans ceux de l'Espagne.

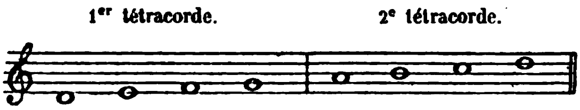
Le mode *irak*, dit M. Daniel, correspond au mode *dorien* des Grecs, et au premier ton du plain-chant, ayant pour base le *ré*. Il est sérieux, grave, et propre aux chants religieux et de guerre. La plupart des chants du rit *Hanefi* sont composés dans ce mode. On en trouve un exemple dans le chant religieux dont les premiers mots sont : *Allah ya rabbi sidi.*

Si nous comparons cette description, malheureusement trop laconique, du premier mode de la tonalité algérienne avec le mode *Irâk* des auteurs arabes de traités de musique, nous n'y trouvons aucune ressemblance (4) ; car ce dernier mode, loin de présenter une échelle diatonique, est, au contraire, un des exemples les plus remarquables de la tonalité enharmonique, ayant quatre degrés altérés de tiers de ton, et une succession chromatique entre les septième et huitième sons. La gamme du mode *irak* d'Alger n'a d'analogie qu'avec la quatorzième circulation (mode *naoua*) des théoriciens orientaux et espagnols, laquelle est une quarte plus bas, ou plus

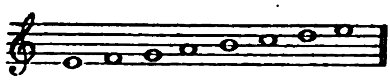
---

(1) *La Musique des Arabes*, Alger, 1863.
(2) *Ibid.* p. 6.
(3) *Ibid.*, p. 34.
(4) Voyez la soixante-neuvième circulation, dans le tableau.

exactement, avec le second mode de la musique égyptienne, formé des tétracordes moyen et aigu, et dont la forme est celle-ci :

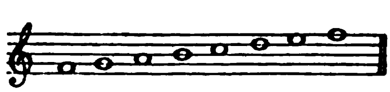


Le mode *mezmoum,* deuxième de la tonalité algérienne, correspond au troisième ton du plain-chant, ou plutôt au dixième mode, ayant pour base le *mi*. Le nom de ce mode ne figure pas parmi ceux des Arabes asiatiques, égyptiens et espagnols, bien que M. Daniel, Espagnol lui-même, dise qu'on trouve ce mode dans beaucoup de chansons populaires de sa patrie. La gamme de ce mode est celle-ci :



Elle correspond avec la vingt-sixième circulation (mode *naoua*) des théoriciens arabes, mais surtout avec le quatrième mode de l'ancienne musique des Égyptiens, avec lequel elle est identique (1). Ce mode est celui des mélodies de la plupart des chansons d'amour de l'Algérie, parmi lesquelles on remarque celle qui commence ainsi : *Mâda djeridi*. C'est aussi dans ce même mode que se joue l'air de la danse lente et voluptueuse connue à Constantine sous le nom de *chabati*.

Le troisième mode arabe de l'Algérie se nomme *edzeil :* sa gamme a pour note grave *fa* et a le demi-ton placé entre le quatrième et le cinquième degré, de cette manière :



M. Daniel dit que ce mode correspond au cinquième ton du plain-chant; il tombe en cela dans une erreur commune à beaucoup d'auteurs modernes de traités de plain-chant : cette gamme n'est pas celle du cinquième ton, mais bien la gamme du douzième mode primitif. L'échelle du cinquième ton a la quarte juste avec sa tonique;

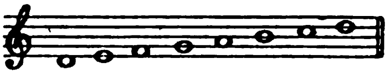
(1) V. livre I de cette histoire, ch. III, p. 236.

c'est pourquoi elle était appelée *gamme par bémol*, dans la méthode des nuances. Sa forme est celle-ci :



On chercherait en vain, dans les quatre-vingt-quatre circulations de la tonalité arabe de l'Asie, de l'Égypte et de l'Espagne, une gamme qui correspondît au mode *edzeil* de l'Algérie, le quatrième degré de toutes les formes des modes étant invariable, et la quarte de la tonique étant toujours juste.
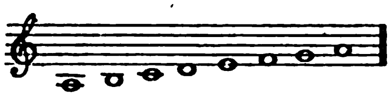
Le quatrième mode est appelé *djorka* : il correspond, dit M. Daniel, au septième ton du plain-chant, ayant pour base le *sol;* mais il n'en donne pas la gamme, et il y a évidemment confusion dans les idées de l'écrivain, car il dit que ce mode semble résumer en lui les qualités de l'*irak* et de l'*edzeil,* dont on a quelquefois peine à le distinguer (1); puis il ajoute : « Dans le plain-chant, on confond journel- « lement le cinquième ton avec le septième, quant aux rapports des « intervalles (2). » On se demande d'abord comment il serait possible de trouver un rapport entre cette gamme :



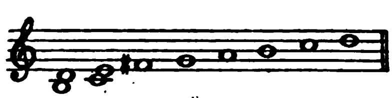
et celle du mode *irak,* puisque les trois premiers degrés de celui-ci forment une tierce mineure, tandis que cette tierce est majeure dans le mode *djorka;* puis quelle analogie il peut y avoir entre ce même mode *djorka*, dont le premier tétracorde forme une quarte juste, et le mode *edzeil*, dont le caractère consiste dans la quarte majeure que forme le premier tétracorde? Il n'est pas plus facile d'expliquer comment on pourrait confondre, dans le plain-chant, le cinquième ton avec le septième, puisqu'il n'y a qu'un demi-ton entre les septième et huitième degré, dans le cinquième ton, et qu'il y a l'intervalle d'un ton entre ces mêmes degrés, dans le septième ton. Il est de toute évidence que M. Daniel confond encore ici ce dernier ton avec le quatorzième mode.

(1) *La Musique arabe*, p. 32.
(2) *Ibid.*

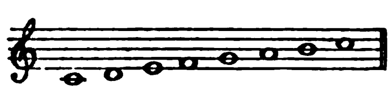
Les quatre modes inférieurs du chant arabe de l'Algérie sont les cinquième, sixième, septième et huitième. Le cinquième mode est le *l'sain* : il répond, dit M. Daniel, au deuxième ton du plain-chant, ayant pour base le *la*. Il résulte de cette explication que la gamme de ce mode est identique avec la quatorzième circulation (mode *naoua*) des théoriciens arabes, et que sa forme est celle-ci :



Le sixième mode, appelé *saika*, correspond, suivant M. Daniel, au quatrième ton du plain-chant, ayant pour base le *si*. L'erreur de cet auteur est commune à tous les écrivains sur le plain-chant : cette fausse gamme, qui offre d'une part une quinte mineure avec la note grave, et une quarte majeure avec le huitième degré, n'est pas le quatrième ton vulgaire du plain-chant, mais le onzième mode. Voici cette gamme :



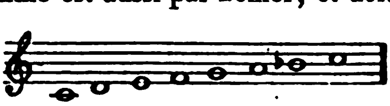
Le nom du septième mode arabe de l'Algérie, *mēïa*, rappelle le mode *mayah* des théoriciens arabes, mais n'a aucun rapport avec lui, pour la nature des intervalles. M. Daniel le considère comme le sixième ton, ayant pour base *ut* ou *do*. S'il entend par le sixième ton celui de la tonalité invariable de la position des demi-tons, la gamme serait celle-ci :



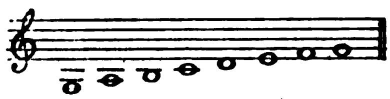
Dans ce cas, ce ne serait pas le sixième ton, mais le treizième mode du plain-chant, et le mode *mēïa* serait complétement analogue à la constitution de la première circulation du mode *o'chak* des théoriciens arabes, laquelle est celle-ci :

1 ton, 1 ton, $\frac{1}{2}$ ton; 1 ton, 1 ton, 1 ton, $\frac{1}{2}$ ton.

Quant au sixième ton vulgaire du plain-chant, qui est le plagal du cinquième, sa gamme est aussi par bémol, et doit être celle-ci :

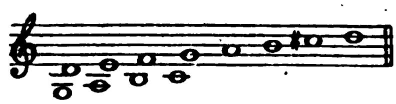


Le huitième mode arabe de l'Algérie, appelé ***rasd-edzeil***, fait souvenir du quatrième mode arabe de l'Asie, de l'Égypte et de l'Espagne, dont le nom est ***rast***. Leur constitution serait la même, sauf les deux altérations du tiers de ton qui, dans la quarantième circulation, tiennent la place de demi-ton. La gamme du mode ***rasd-edzeil***, est celle-ci :



Ce n'est pas, comme le pense M. Daniel, l'analogue du huitième ton vulgaire du plain-chant, mais le quatorzième mode (1).

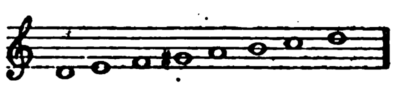
Bien que l'auteur qui me sert de guide pour les modes arabes de l'Algérie ait déclaré que ces modes sont au nombre de quatorze, néanmoins il n'en décrit que douze. Le neuvième, appelé ***rummel-mëïa***, a la gamme du ***rasd-edzeil***, dont le cinquième degré est élevé d'un demi-ton ; sa forme est celle-ci :



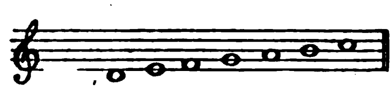
Le dixième mode est appelé ***l'sain-sebah*** : c'est le cinquième mode, ***l'sain***, dont le septième degré est élevé d'un demi-ton, comme on le voit ici :



Le onzième mode, ***zeidan***, est le mode ***irak*** (d'Algérie), élevé d'un demi-ton à son quatrième degré. En voici la gamme :



Enfin, le douzième mode, nommé ***asbein***, est le mode ***mezmoum***, dont le troisième degré est élevé d'un demi-ton, comme on le voit ici :



(1) Voyez, au quatrième volume de cette histoire, en quoi consiste la différence entre les quatorze modes du plain-chant, et les huit tons vulgaires de ce même chant.

Il est très-digne de remarque que, des douze modes arabes de l'Algérie et des États mauresques, énumérés par M. Daniel, six sont identiquement semblables aux modes musicaux de l'ancienne Égypte, découverts et reconstruits à l'aide de la flûte du Musée de Florence. Une telle coïncidence, qui ne peut être l'effet du hasard, est d'assez grande importance pour la solution des difficultés soulevées par les différences radicales qui existent entre le système tonal des Arabes asiatiques et celui des peuples de même race dans l'Afrique occidentale.

La première question qui se présente est celle-ci : Quelle est la cause des différences essentielles qui viennent d'être constatées entre les modes décrits par les théoriciens arabes de l'Asie et de l'Espagne, et ceux dont font usage les Maures et les Arabes africains? Pourquoi, d'un côté, ce nombre immense d'échelles composées de petits intervalles de sons, et, de l'autre, des échelles tonales plus simples et en petite quantité? Pourquoi, enfin, une nomenclature si différente des modes chez des peuples qui parlent la même langue, et dont le goût est le même dans le chant, et dans le jeu des instruments? Pour arriver, jusqu'à un certain point, à la solution de ces problèmes, il est nécessaire d'avoir encore recours aux études ethnographiques, historiques, et de rechercher l'origine des populations primitives de la Mauritanie, ainsi que des vallées de l'Atlas.

Sans essayer de déterminer à quelle époque et dans quelles circonstances une partie de la race arabe passa de l'Asie en Afrique, ce qui n'a pu être établi encore scientifiquement, on constate l'existence de ces peuplades, sous le nom de *Berbères*, dans le petit désert à l'ouest de la Basse-Égypte, dans une haute antiquité. Rhamesès le Grand, roi d'Égypte de la XVIII[e] dynastie thébaine, leur fait la guerre seize siècles avant l'ère chrétienne. Ce sont ces Berbères qui ont peuplé la Mauritanie. M. Henri Tauxier a fait sur ce sujet de belles études historiques (1). Ces peuples (Maures), dit ce savant, sont des Berbères, population arabe, fixée longtemps avant l'Islamisme dans le petit désert d'Afrique. Dans leur existence nomade, ils s'emparèrent des riches pâturages des hauts plateaux et en expulsèrent les Kabyles, premiers occupants. Plus tard, ils conquirent les terres à blé (le

---

(1) *Études sur les migrations des nations Berbères avant l'Islamisme ;* dans le *Journal asiatique*, septembre et octobre 1862, 5[me] série, tome XX, p. 340 et suiv.

Tell), s'y établirent et prospérèrent. Devenus riches, ils s'établirent dans les villes anciennes et en fondèrent de nouvelles. A diverses époques, d'autres tribus, suivant les mêmes voies, poussèrent en avant celles qui les avaient précédées. C'est ainsi que, de proche en proche, les territoires de Fez, de Tunis, de Tripoli, de la Métidja et de Constantine furent peuplés par ces Berbères. Les Maures sont incontestablement des Arabes de première origine.

Faut-il remonter jusqu'à cette époque de migration de la race arabe, vraisemblablement très-ancienne, bien qu'indéterminée, pour y rapporter l'introduction dans la Mauritanie des modes musicaux qui paraissent y être usités? Ces modes étaient-ils ceux de la musique des habitants de l'Arabie proprement dite , c'est-à-dire, de l'Arabie asiatique? Si l'on ne considérait que les noms, on répondrait affirmativement, car on a vu, dans ce même chapitre, que, des douze modes principaux dont on trouve la composition dans les ouvrages des théoriciens arabes des XIII[e] et XIV[e] siècles, et qui sont encore en usage dans les chants des Arabes de l'Asie et de l'Égypte, six portent des noms persans, lesquels n'ont dû être introduits dans la musique arabe que postérieurement à la conquête de la Perse, au septième siècle; d'où l'on doit conclure que ces modes avaient auparavant des noms arabes, s'ils n'ont pas été empruntés à la musique persane. Toutefois, cette indication est insuffisante pour résoudre la question, car les Arabes qui peuplèrent l'Afrique septentrionale dans ces temps anciens venaient non pas de l'Asie, mais du désert qui confine à l'Égypte.

Si l'on passe des noms des modes de l'Algérie et de la Mauritanie à l'examen de leur constitution, on ne trouvera qu'une seule échelle, parmi les quatre-vingt-quatre gammes des théoriciens arabes, qui soit identique avec un des modes caractérisés par M. Daniel : ce mode unique est la quatorzième circulation (mode *naoua*), exactement semblable au mode *l'sain* des Arabes africains; tandis que, suivant la remarque faite précédemment, six formes de modes musicaux de l'ancienne Égypte correspondent aux modes *irak*, *mezmoum*, *l'sain*, *l'sain-sebah*, *zeidan* et *asbein* de la tonalité attribuée aux Arabes de l'Afrique par M. Daniel. Quelles relations ont pu exister entre le peuple civilisé de l'Égypte et les Berbères nomades des anciens temps, pour donner aux uns et aux autres des constitutions tonales si rapprochées dans leurs principes? L'histoire ne fournit aucun indice pour la solution de ce problème, mais le fait est patent. Devons-nous

croire que le système tonal des Arabes de l'Afrique fut originairement celui de toute l'Arabie asiatique, et que celui des dix-sept intervalles par octave n'a constitué la tonalité arabe qu'à l'époque du califat? Pour admettre cette hypothèse, il faudrait écarter plusieurs difficultés essentielles; car si les Arabes n'avaient eu, antérieurement à l'islamisme, que des échelles tonales par tons et demi-tons, diversement combinées, et s'ils n'avaient changé ces échelles que par l'influence de la musique persane, après la conquête, les petits intervalles de leurs gammes seraient non pas des tiers, mais des quarts de ton, ces derniers intervalles étant constitutifs de la tonalité persane, ainsi qu'on le verra dans le sixième livre de cette Histoire.

En admettant toutefois que le système des dix-sept intervalles par octave se soit formulé seulement sous le règne des califes, on rencontre d'autres difficultés non moins sérieuses, car la conquête de l'Afrique septentrionale, par ces princes, n'eut lieu que quarante ans après celle de la Perse, et ne fut achevée que dans l'année 90 de l'hégire (708 de J.-C.). L'invasion de l'Espagne par les Arabes se fit en 714, et l'expédition partit de Fez. Or, il est remarquable que, pendant plusieurs siècles, toutes les armées arabes qui se succédèrent sur le sol de la péninsule Ibérique y vinrent de la Mauritanie, et non de l'Asie; ce qui est de grande importance pour la question étudiée ici.

Ce fut à la cour des califes de Cordoue que la musique et la poésie parvinrent à leur plus haut point de prospérité chez les Arabes : le plus grand nombre de théoriciens dont on a des traités de musique furent aussi des Arabes de l'Espagne. Tous exposent la doctrine des dix-sept intervalles dans l'octave, et formulent les modes au nombre de quatre-vingt-quatre gammes; la pratique était conforme à la théorie; car parmi les instruments des Maures de Grenade, on voit dans les sculptures de l'Alhambra des tanbours à longs manches étroits semblables à ceux des Arabes de l'Égypte. Comment expliquer que la même tonalité ait existé à Cordoue et à Bagdad, tandis que le point d'union entre ces centres de civilisation si éloignés l'un de l'autre a eu un système tout différent?

On voit qu'il y a là un mystère qui ne pourra être pénétré que lorsqu'une étude plus méthodique, plus profonde, de la tonalité arabe de l'Afrique septentrionale aura été faite. Jusqu'à ce qu'un voyageur, musicien instruit et comprenant bien la question, se soit

dévoué à cette étude, l'histoire des tonalités de la musique arabe ne sera pas complète.

CHAPITRE CINQUIÈME.

DE LA MESURE ET DU RHYTHME DANS LA MUSIQUE ARABE.

L'examen des mélodies arabes fait voir qu'elles sont, ainsi que les chants de tous les peuples de la terre, conçues dans les conditions du temps divisé en deux ou en trois parties égales, c'est-à-dire dans les mesures binaire et ternaire. On sait que la mesure quaternaire, ou à quatre temps, n'est que la mesure binaire doublée. Tous les airs recueillis chez les Arabes par Villoteau (1), M. Lane (2) et M. Daniel (3), qui en a réuni *quatre cents,* sont en effet composés dans les mesures à quatre, à deux et à trois temps. Le plus grand nombre est conçu dans l'une ou l'autre de ces mesures simples. Toutefois les Arabes ont des mélodies ou mesures binaires divisées par des fractions ternaires, c'est-à-dire en mesures à *six-huit.* Les mesures des airs arabes sont donc celles que nous marquons par ces signes :

$$\mathbf{C}.\ \mathbf{¢}.\ \tfrac{2}{4}.\ \tfrac{3}{4}.\ \tfrac{6}{8}.$$

Les musiciens de profession qu'on rencontre en Asie, en Égypte, à Alger et dans les États mauresques, n'ont aucune idée de signes semblables, ni d'aucun autre correspondant; car, comme il a été dit précédemment, aucune notation de musique n'est connue dans l'Orient. Ces chanteurs et joueurs d'instruments, n'ayant jamais réfléchi sur ce qu'ils jouent, chantent ou composent, n'ont pas même de notion de ce qu'est la mesure en musique : l'instinct seul les guide à leur insu lorsqu'ils imaginent un air. Dans l'exécution des airs connus, ils suivent simplement la tradition.

---

(1) *De l'État actuel de l'art musical en Égypte,* chap. II, art. IV, p. 130, 169.

(2) *An account of the manners and customs of the modern Egyptians,* t. II, ch. V, pages 80-93.

(3) *Chansons mauresques d'Alger,* transcrites pour chant et piano, Paris, Richault. — *Chansons mauresques de Tunis ; idem., ibid.* — *Chansons kabyles, idem., ibid.*

Les théoriciens arabes n'ont pas traité, dans leurs ouvrages, de la mesure des temps et de leurs combinaisons au point de vue purement musical : ils ne semblent pas même l'avoir mieux comprise que les musiciens routiniers. Pour eux, la mesure n'est pas autre chose que le temps plus ou moins long, plus ou moins bref de la prosodie. Ils en distinguent de plusieurs sortes, à savoir : le temps très-long, le temps long, le temps modéré, le temps léger, et l'accéléré. On écarte des éléments du rhythme le temps très-long, dont la durée trop prolongée serait vague. A vrai dire, les théoriciens arabes confondent le mouvement, c'est-à-dire la lenteur plus ou moins grande et la vitesse à divers degrés, avec la mesure. Ce qui le prouve, c'est que leurs temps musicaux, appelés *hésedschi*, ne sont pas proportionnés entre eux dans des rapports réguliers comme nos *blanches, noires, croches, doubles croches* à l'égard de la ronde : chez eux, les rapports des temps sont au contraire irrationnels. La démonstration de ce fait résulte de la table des proportions des temps donnée par le Farabi dans son traité de musique (1). Voici cette table.

O O O O O O O O O O O O O O O O O	Hésedschi rapide.
O . O . O . O . O . O . O . O . O . O	Hésedschi léger.
. . O . . O . . O . . O . . O . . O . . O	Hésedschi modéré.
O . . . O . . . O . . . O . . . O . . . O	Hésedschi long (2).

Ainsi qu'on le voit, dans un temps donné, le *hésedschi* rapide fait dix-sept percussions, le *hésedschi* léger en fait *dix*, le *hésedschi* modéré, *huit*, et le *hésedschi* long ou lent en fait *six*. Ces valeurs n'ont aucunes proportions rationnelles entre elles : elles n'indiquent donc que des mouvements plus ou moins rapides, plus ou moins lents, lesquels pouvaient répondre aux mots *largo* ou *adagio*, *andante*, *allegretto* et

(1) Le Farabi a traité du rhythme et de la mesure du temps, au point de vue de la prosodie et de l'application du chant à la versification, avec plus de développement qu'aucun autre auteur arabe. D'autres, parmi lesquels on distingne Abd-el-Kadir et Schirafi, ont extrait de son livre ce qu'ils ont donné sur cette matière, ou l'ont commenté. Une grande partie de ce livre a été traduite et commentée par M. Jean-Godefroid-Louis Kosegarten, professeur de littérature orientale à l'Académie de Greifswalde en Poméranie, dans le premier volume de l'ouvrage intitulé : *Alii Hispahanensis liber cantilenarum magnus ex codicibus manuscriptis arabice editus* (*Gripsvaldiæ*, 1840 et an. seq. 2 tomes in-4°). La partie du livre qui concerne le temps et le rhythme est particulièremcut traitée avec de larges développements.

(2) Farabensis apud Kosegarten, t. I, fol. 131.

allegro de la musique européenne, ou à certains nombres de notre métronome. On ne peut donc considérer ces représentations de lenteur et de vitesse comme des éléments d'un système régulier de la mesure du temps musical; car les dix-sept percussions du hésedschi rapide ne sont pas plus des divisions normales des six percussions du hésedschi léger, que les dix percussions du hésedschi léger ou les huit du hésedschi modéré. Toutes les combinaisons de ces quatre éléments contenues dans le livre du Farabi démontrent l'impossibilité d'établir entre eux aucune coïncidence de temps, soit par le nombre binaire (1), soit par le ternaire inégal (2) ou égal (3), soit, enfin, par le quaternaire (4). Il ne paraît pas nécessaire, pour le but de cette histoire, de rapporter ici toutes les figures de ces combinaisons, qu'on peut voir d'ailleurs dans le savant ouvrage de M. Kosegarten.

De chacun des *hésedschi*, les théoriciens arabes ont formé des rhythmes symétriques, applicables à la poésie aussi bien qu'à la musique. Ainsi, le hésedschi long ou grave est représenté, par le Farabi, dans une suite de percussions séparées par un certain temps, comme le battement régulier d'une cloche. Il représente ces battements à temps égaux par la répétition d'un signe arabe, que M. Kosegarten rend ainsi :

tan - tan - tan - tan

Ce qui revient à cette notation :



Des hésedschi modéré, léger et rapide, se forment des rhythmes binaire, ternaire et quaternaire, dont les formules sont représentées par

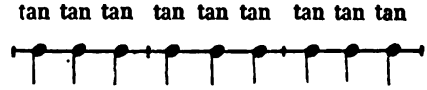
tan tan tan tan tan tan

ou par



par le ternaire tan tan tan tan tan tan tan tan tan

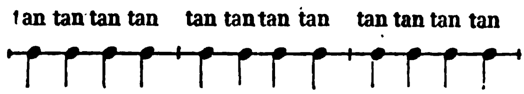
ou par



(1) Kosegarten, p. 138.
(2) *Ibid.*, p. 139.
(3) *Ibid.*, p. 140.
(4) *Ibid.*, p. 142.

et par le quaternaire :

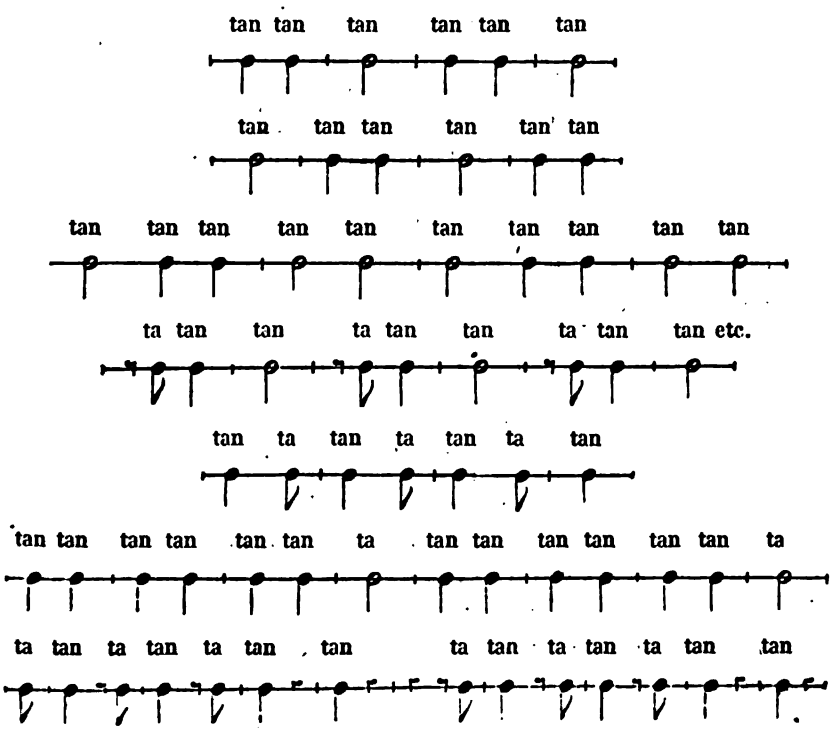
ou par



(1).

Ces formules sont celles du rhythme égal, tel que ceux de la marche, du pas redoublé, et du pas accéléré d'un corps de soldats : un seul élément est employé dans leur formation.

Par la réunion de deux éléments, se forment des rhythmes plus variés. Les théoriciens arabes ne paraissent pas avoir compris que, pour la réunion de ceux-ci, il manque entre eux, au point de vue musical, un rapport exact de durée; car ils les formulent comme si ces rapports existaient. Voici quelques-unes de ces formules, telles qu'on les trouve dans l'ouvrage du Farabi (2) :



Il paraît inutile de pousser plus loin les formules du Farabi, car ces rhythmes sont connus de tous les peuples ; ils sont instinctifs ; c'est

(1) Kosegarten, ouvrage cité, tom. I, p. 153.
(2) *Ibid.*, t. I, pp. 154-176.

même la seule partie de la musique qui soit commune à toutes les races humaines (1).

Au-dessus de la loi naturelle des rhythmes musicaux, les théoriciens arabes placent les exigences de la prosodie, lesquelles ne sont pas faciles à saisir dans l'union de la versification et de la mélodie; car, suivant la manière dont ces théoriciens marquent par des nombres de points la durée de chaque syllabe des mots, on remarque des longues de diverses dimensions, tandis que les brèves conservent la même durée, c'est-à-dire un point correspondant à une fraction de la mesure musicale qui reste invariable. Ainsi, l'on voit des longues de deux points, d'autres de trois, de quatre, de cinq, de six, et même de huit points. Pour éclaircir par un exemple ce qu'il y a d'obscur dans ce sujet, je crois devoir rapporter ici un ancien chant, tel qu'il a été noté par le théoricien persan Abd-el-Kadhir, et qu'on a déjà vu dans l'introduction de cette histoire, en notation moderne (t. I, page 141). Dans le manuscrit, se trouve au-dessous de chaque mot un nombre de points destinés à indiquer la valeur des syllabes, et sous ces points, le chiffre attribué à chacun des quarante sons dont se compose le diagramme du système arabe. Voici cet exemple :

Kād lĕsăāt hājēt ēlhăvā hĕbĕdī fĕlā thăbīb lĕhā
... ...
18 | 15 | 12 | 10 | 15 | 12 |

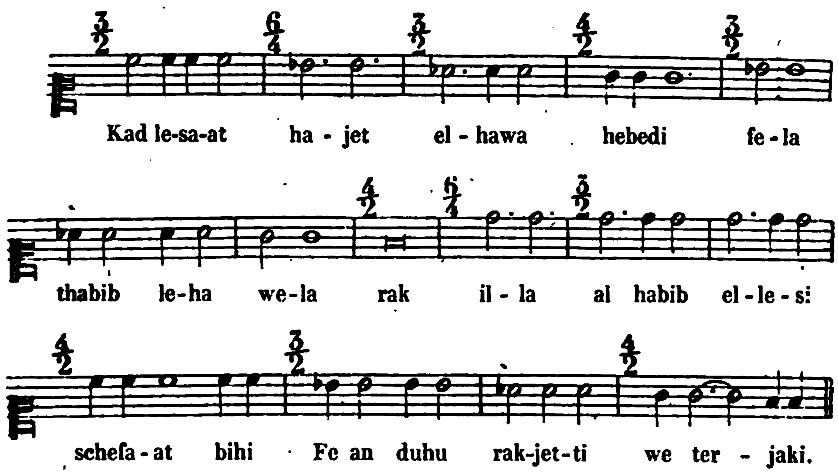
Wĕlā rāk ‖ īllā āl hăbīb ēllĕsī schĕfăāt bīhī ‖
. ... ‖ ....
| 10 | 8 ‖ 22 | | | 18 ‖

‖ Fĕ añ dŭhū rākjēttī wĕ tērjăkī.
.. ..
‖ 15 | 12 | 10 8

Kiesewetter, voulant traduire cette notation, s'est persuadé que la mélodie doit être soumise à la nécessité de rendre toutes les nuances des syllabes longues indiquées par Abd-el-Kadhir, et n'a pas trouvé d'autre procédé pour les exprimer dans la notation moderne, que de

(1) L'embarras de Kiesewetter est extrême dans l'exposé du système de la mesure et du rhythme des théoriciens arabes (*Die Musik der Araber*, IV *Abschnitt*, pp. 49-54) : évidemment il n'en avait pas saisi le sens. Kosegarten fait à ce sujet la remarque suivante : *Vocabula artis arabicæ et persicæ Kiesewetterus non omnia bene explicuit* (p. 193).

changer la mesure musicale presque à chaque mot, ainsi qu'on le voit par sa traduction, reproduite ici (1) :



A aucune époque, chez aucun peuple, il n'y a eu de chant mesuré de cette manière, ni une négation de rhythme aussi complète. Les mélodies recueillies en Asie par Gore Ouseley et Layard, en Égypte par Villoteau et Lane, et chez la population arabe et mauresque de l'Afrique septentrionale par MM. Salvador Daniel et Christianowitsch, ont toutes l'unité de mesure. Il n'est même pas de peuplade sauvage de l'Océanie où cette unité ne se soit trouvée, sauf de très-rares exceptions dans lesquelles une mesure était incomplète ou surabondante. On a beaucoup parlé d'une gamme diatonique donnée par la nature, et qui aurait été commune à tous les peuples, dans tous les siècles, erreur que l'histoire vraie de la musique met au néant; mais, à l'égard de la mesure et du rhythme, il n'y a qu'un sentiment, manifestation extérieure de la régularité des pulsations dans la circulation du sang. Disons donc, ce qui sera démontré par les mélodies arabes recueillies en Orient, que la traduction, faite par Kiesewetter, de l'air noté par Abd-el-Khadir, est fausse en ce qu'elle a pour but de réaliser en musique des nuances de prononciation qui

(1) *Die Musik der Araber*, pl. V. Il est à remarquer que Kiesewetter a écrit sa traduction une tierce trop haut, et qu'il s'est trompé sur la signification tonale du chiffre 10, qui doit être baissé d'un demi-ton, ainsi que sur le chiffre 22, qui répond à une note plus élevée d'un ton.

y sont antipathiques (1). Il n'y a pour le musicien compositeur ou chanteur qu'une espèce de longue et une espèce de brève, en quelque langue que ce soit; car ce n'est qu'à cette condition que la mesure est régulière, et que l'existence du rhythme musical est possible. Les variétés de durée des sons, dans les airs, qui semblent faire des syllabes plus ou moins longues ou plus ou moins brèves, ne sont relatives qu'au sens de la phrase musicale.

CHAPITRE SIXIÈME.

DU CHANT DES ARABES ET DE SES ORNEMENTS.

Les mélodies arabes ont une forme radicale difficile à distinguer pour des Européens, à cause de la multitude d'ornements de tous genres dont les environne la fantaisie de chaque chanteur. Tels sont les effets de cette fantaisie, que chacun de ces chanteurs, s'y abandonnant à son gré, donne à l'air qu'il fait entendre une forme différente du même air chanté par un autre musicien. Villoteau dit à ce sujet : « Ce qui nous contrariait surtout le plus dans le commence-« ment, en entendant chanter les musiciens égyptiens, car nous les « faisions venir chaque jour chez nous, afin de pouvoir observer « leur musique, c'était de ne pouvoir démêler les modulations « des airs parmi les ornements multipliés et d'une bizarrerie incon-« cevable dont ils surchargeaient leur chant (2). » Lane dit aussi (3) qu'il a dû faire une étude pour séparer de leurs ornements multipliés par les *alâtyeh* (4), les mélodies dont il a donné la notation en notes européennes. M. Alexandre Christianowitsch, qui s'est livré à des recherches sur la musique des Arabes à Alger, dit également que cette musique n'est que trilles, gammes et fioritures de toute espèce (5). Les musiciens de Tunis qu'on a entendus à l'Exposition uni-

(1) Voir, dans l'introduction de cette histoire (t. I, p. 141), la véritable traduction de cette mélodie en notation moderne.

(2) *De l'État actuel de l'art musical en Égypte*, 1re partie, ch. II, p. 116.

(3) *An account of the manners and the customs of the modern Egyptians*, t. II, chap. V, p. 78.

(4) *Alâtyeh*, au singulier *alâty*, joueur d'instruments.

(5) *Esquisse historique de la musique arabe*. Cologne, 1863, p. 3.

verselle de Paris, en 1867, ont prouvé l'exactitude de ces assertions.

Ces ornements, qui consistent en traînements de la voix qui vont d'un son à un autre en passant par toutes les nuances intermédiaires, ces chevrotements perpétuels, ces martellements, ces trilles brisés, ces groupes, ces traits indéfinissables par leur extravagance, accompagnés de nasillements et d'accents gutturaux qui charment la population du pays, cet ensemble, enfin, si désagréable à l'oreille d'un musicien de l'Europe, compose précisément le talent d'un chanteur arabe; *car*, dit M. Daniel, *la beauté de l'exécution consiste dans les enjolivements improvisés par chaque musicien sur un thème donné* (1). L'habitude contractée de ces broderies du chant simple exerce sur ces chanteurs une puissance irrésistible. Villoteau rapporte à ce sujet les fréquentes conversations qu'il eut avec les musiciens du Caire. Il essayait de leur démontrer que la substance de la mélodie est précisément la simplicité de ses formes primitives, et que tous les traits dont ils l'enveloppaient n'en étaient que l'accessoire : il les exhortait donc à suspendre, pour sa propre instruction, l'usage de ces ornements. Ces braves gens promettaient de le satisfaire; mais en dépit de leur bonne volonté, ils ne pouvaient y parvenir : l'*habitude qu'ils avaient du contraire*, dit le musicien français, *leur rendait impossible cette exacte simplicité* (2).

Si l'on ajoute à ces difficultés de saisir le sens radical des mélodies sous ce déluge de sons parasites, les intonations douteuses qui résultent du système tonal des Arabes, on comprendra sans peine les perplexités d'une oreille européenne qui cherche à pénétrer la signification réelle de leurs chants. L'auteur qui vient d'être cité ne parvenait à déterminer ces intonations qu'à l'aide des instruments du pays, particulièrement de la grande mandoline appelée *tanbour chargy*. Il est nécessaire encore de rapporter ici un passage assez long du même auteur, dans lequel on voit que sa bonne foi égale sa patience.

« Nous n'avons pu nous dispenser, en copiant les chansons sui-
« vantes, d'employer les signes qui nous ont déjà servi, dans les
« exemples précédents, pour désigner les tiers de ton ascendants et
« les tiers de ton descendants, parce que, sans cela, il eût été im-

(1) *La Musique arabe*, p. 19.
(2) Ouvrage cité, même chapitre, p. 121.

« possible de rendre la mélodie de ces chansons avec une aussi ri-
« goureuse exactitude que nous l'avons fait; nous l'aurions même
« rendue méconnaissable, si nous n'avions pas apporté le plus grand
« soin à ne jamais négliger cette précaution indispensable, ou si, à
« la place du tiers de ton, nous eussions employé notre demi-ton mi-
« neur, et à la place des deux tiers de ton, notre demi-ton majeur;
« car, quelque faible que puisse en être l'effet, il est cependant assez
« sensible dans l'exécution pour qu'on ne doive jamais confondre ni
« le tiers de ton avec le demi-ton mineur, lequel est d'un comma plus
« fort, ni les deux tiers de ton avec le demi-ton majeur, lequel est
« d'un comma moins fort (1). Nous avons acquis, par notre propre
« expérience, la conviction que la mélodie change absolument de
« caractère dès qu'on substitue une de nos divisions de ton à celle
« des Arabes.

« Avant que nous fussions assurés qu'il y avait réellement dans
« l'échelle musicale de ces peuples des intervalles semblables à ceux
« dont nous venons de parler, nous attribuions l'effet choquant et la
« pénible impression que faisait sur nous le chant des musiciens
« égyptiens ou *alâtyeh*, soit à la maladresse de ceux-ci, soit à la
« mauvaise qualité de leur voix, qui n'était ni bien nette, ni bien
« assurée, soit à un défaut naturel qui rendait leur voix et leur
« oreille fausses. Ainsi, tantôt exprimant par un dièse le tiers de ton
« ascendant, nous notions l'air dans le mode majeur; et quand nous
« l'exécutions ainsi devant notre musicien, il disait que nous le
« chantions faux; nous-mêmes nous nous apercevions que cet air avait
« un caractère tout différent de celui que lui donnait l'*alâty;* tantôt

---

(1) « Les Arabes partagent le ton, comme nous, en neuf parties, que nous appelons, à l'exemple des Grecs, *comma*. Trois *comma* font donc un tiers de ton, lequel est plus faible que notre demi-ton mineur, puisque ce dernier se composé de quatre *comma ;* et six *comma*, ou deux tiers de ton sont plus forts que le demi-ton majeur, qui n'est que de cinq *comma*. Ainsi, en rapprochant nos divisions du ton avec celles des Arabes, exprimées par *comma*, on aurait cette proportion :

1 ton	= 9	*comma*.
$\frac{2}{3}$ de ton	= 6	*comma*.
$\frac{1}{2}$ ton majeur	= 5	*comma*.
$\frac{1}{2}$ ton mineur	= 4	*comma*.
$\frac{1}{3}$ de ton	= 3	*comma*.
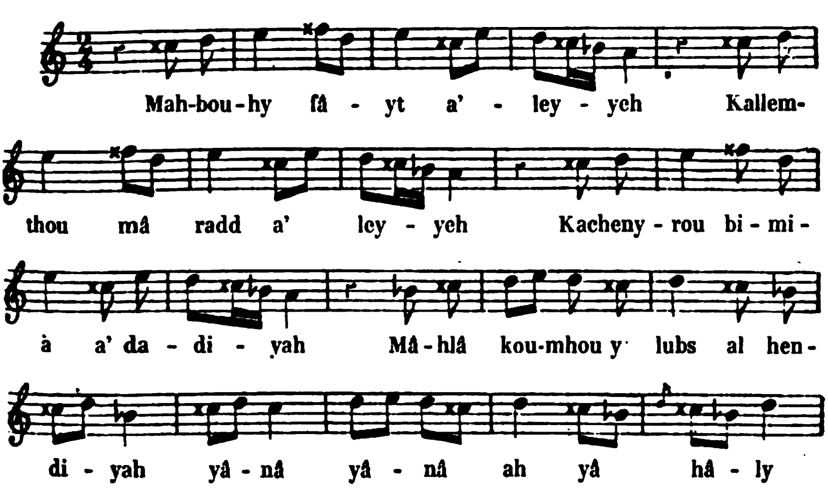
où l'on voit clairement que le demi-ton majeur est plus faible d'un *comma* que le deux tiers de ton, et que le tiers de ton est plus faible d'un *comma* que le demi-ton mineur. »

« retranchant le dièse, l'air devenait mineur, et l'alâty nous disait
« que nous n'en avions pas bien saisi la mélodie; nous sentions en
« effet aussi qu'elle n'avait plus le même caractère, la même teinte
« que lui donnait le musicien égyptien en la chantant. Quelque
« étrange que parût pour nous cette différence, il fallut bien en re-
« connaître la nécessité; mais nous ne savions comment l'exprimer.
« Ce ne fut qu'en examinant la tablature des instruments de mu-
« sique d'Égypte, et surtout de ceux dont le manche est divisé par
« des touches fixes, que nous commençâmes à nous apercevoir que
« les sons ne se suivaient pas, ainsi que les nôtres, par tons et demi-
« tons, etc. (1). »
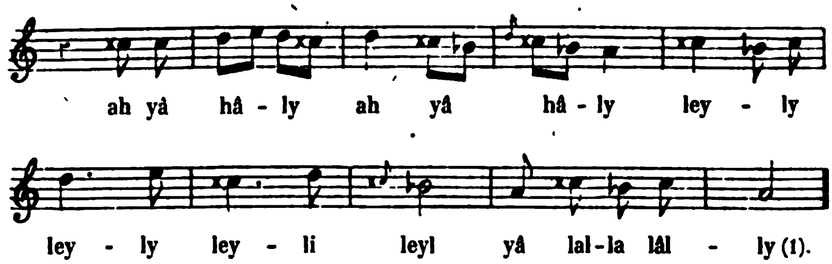
Les différences d'intonations que Villoteau avait constatées entre les intervalles de la tonalité européenne et de la tonalité arabe, il a voulu les rendre sensibles à la vue, comme elles l'avaient été à son oreille, par le moyen des signes qu'on a vus précédemment (p. 43 et suiv.), croyant donner par cela la notion et le sentiment de ces intonations à ses lecteurs. C'est ainsi que sont notés les airs arabes rapportés dans son ouvrage. On en voit un exemple dans celui-ci :

CHANSON ARABE.

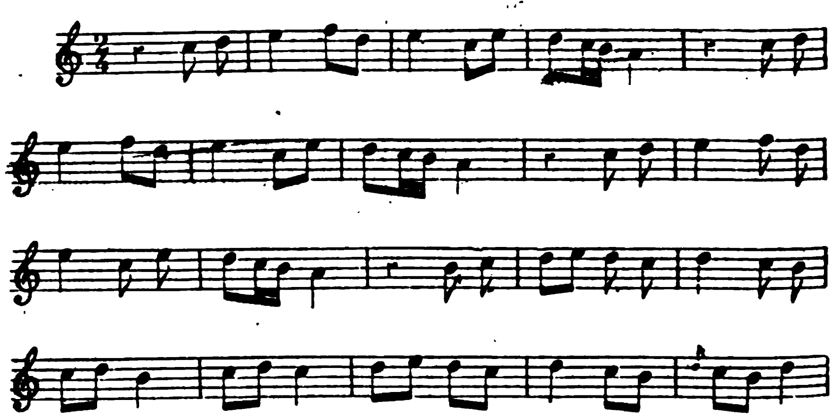
Mode naoua.
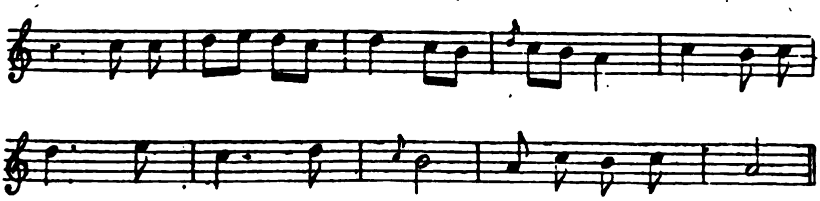


(1) Villoteau, ouvrage cité, même chapitre, article IV, pp. 132-134. (*Voyez* note A.)
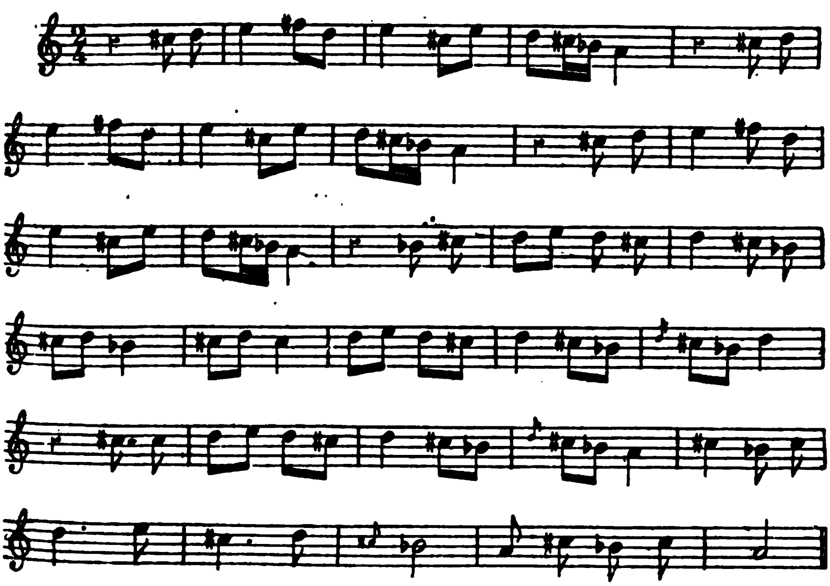


Il ne nous est pas donné de saisir ces intonations sans le secours du *tanbour* arabe ; elles ne peuvent être comprises que dans la théorie ; les chanter avec exactitude serait impossible pour un Européen ; les Arabes seuls peuvent le faire. C'est pour cela que les voyageurs qui ont recueilli des mélodies en Asie, en Égypte et dans l'Afrique septentrionale, les ont notées à l'européenne, ce qui ne peut se faire sans en altérer le caractère, soit en les transformant en mode mineur, ou en préférant le majeur. Si l'on prend, par exemple, la chanson qu'on vient de voir, et si l'on supprime les tiers de ton ascendants et descendants, on aura cette mélodie, très-différente de l'original :



(1) Traduction française par Silvestre de Sacy :
« Mon amante a passé près de moi ; je lui ai adressé la parole, et elle ne m'a point répondu.
« Son cachemire vaut cent piastres comptant. Que sa taille est belle sous son vêtement d'é-
« toffe des Indes ! Hélas ! hélas ! quelle est ma situation ! ô nuit ! ô nuit ! quelle nuit j'ai
« passée ! »
Silvestre de Sacy fait cette remarque sur le refrain de cette chanson : « يالا يالا sont des mots qui ne signifient rien, comme *oh lon lan la*. »

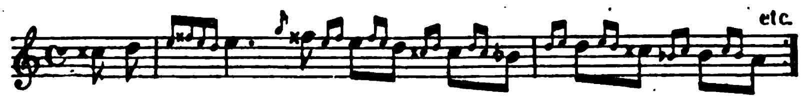


Si, au contraire, on transforme les tiers de ton ascendants et descendants en demi-tons, on aura une version majeure avec des intervalles de seconde augmentée, plus analogue à l'impression produite par le chant arabe. Dans l'une et l'autre version, la différence des intonations entre elles et le chant original n'est que d'un neuvième de ton; mais ces nuances, qu'on serait tenté de croire à peine sensibles, suffisent, comme le prouvent ces exemples, pour changer d'une manière saisissante le vrai caractère de la mélodie. Voici la seconde version :



Dans ces sortes de traductions des chants arabes, on ne fait pas seulement disparaître les intervalles de sons qui en caractérisent la tonalité, mais on n'y met pas les ornements qu'y prodiguent les *alâtyeh* : transformées ainsi, ces mélodies seraient à peine reconnues par ceux qui les chantent. Villoteau a donné pour exemple un de ces

chants, noté avec l'indication des tiers de ton et les ornements dont l'enveloppait un chanteur arabe : ce même chant est rapporté dans l'introduction de cette histoire (§ XI, p. 142), le commencement est celui-ci :



Dans un ouvrage (1) où j'ai cité cette mélodie, j'ai dit : *L'emploi excessif des ornements du chant, et la division de l'échelle par des tiers de ton, représentés par* x *et* ♭, *donnent à cette chanson le caractère de la musique arabe dans toute sa pureté.* Pour démontrer que j'étais dans l'erreur à ce sujet, et que la musique arabe n'est pas autre que la nôtre, Kiesewetter a supprimé tous les signes de tiers de ton ainsi que les notes d'ornement, et a noté la mélodie de cette manière (2) :



Rien de plus naïf que cette démonstration ; Kiesewetter oublie seulement les expériences faites par Villoteau avec les musiciens arabes.

Les airs arabes publiés par Villoteau diffèrent essentiellement de ceux des autres voyageurs, parce qu'il les a notés tels qu'ils sont chantés par les Arabes, et d'une manière conforme à leur tonalité. Laborde, Lane, M. Daniel et M. Christianowitsch en ont publié d'autres, mais en les altérant par la transcription dans notre échelle tonale : les mélodies arabes ne peuvent être en effet comprises ou chantées que par des traductions de ce genre. Elles offrent en général de l'intérêt, soit par l'originalité de leurs formes, soit par un certain charme mélancolique et gracieux.

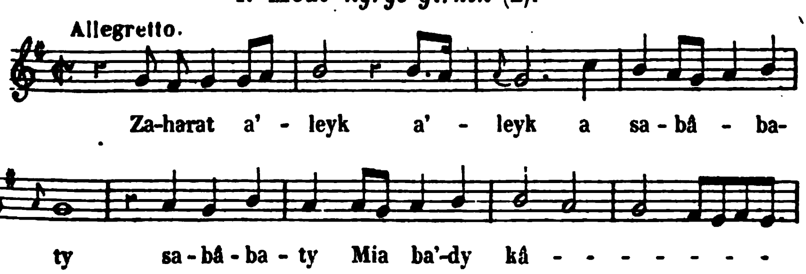
Kiesewetter a émis une opinion singulière à l'égard de ces mélodies : « La musique entendue par des voyageurs européens chez les « Arabes, les Bédouins, les Maures, les Turcs et les Persans de nos « jours, dit-il, est étrangère au but que je me suis proposé. Je ne

(1) *Résumé philosophique de l'Histoire de la musique*, dans la *Biographie universelle des musiciens*, 1re édition, t. I, pl. n° 9.
(2) *Die Musik der Araber*, pl. XVII, XVIII.

« puis la reconnaître ni comme des restes, ni même comme une dé-
« génération de celle des anciens théoriciens et des musiciens phi-
« losophes, parce que je suis persuadé que dans la période floris-
« sante de la culture arabe (peut-être aussi de la Perse), une musique
« probablement plus facile et plus agréable a été en usage chez les
« classes instruites de la nation (1). » L'entêtement de la gamme de la nature a faussé le jugement de ce savant dans toutes les questions de l'histoire de la musique. Il ne s'aperçoit pas qu'il est en contradiction avec lui-même; car il a résumé, dans son livre sur la musique des Arabes, la doctrine de ces anciens théoriciens, laquelle est précisément conforme à ce qui est mis en pratique dans les mélodies arabes. Kiesewetter ne croit pas que les chants du peuple méritent qu'il s'en occupe; cependant, jusqu'à l'époque de la création de l'art moderne de la musique, il n'y a eu que des chants populaires sur toute la terre, y compris la Grèce et Rome. Toute l'histoire de la musique y est renfermée, jusqu'à sa transformation en art véritable. On ne peut trop insister sur cette vérité, qui, pour avoir été méconnue par les érudits, n'a pu les empêcher de tomber dans un dédale d'idées fausses et de préjugés.

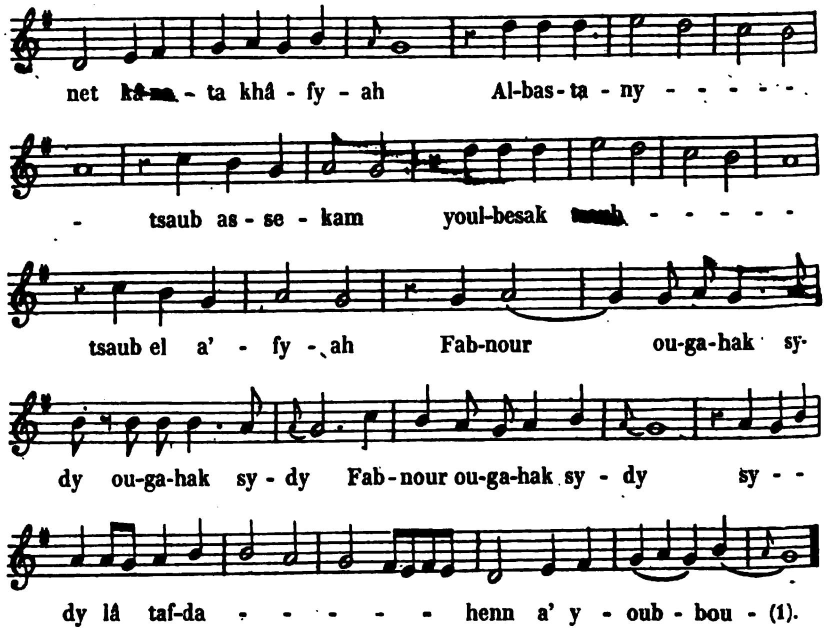
MÉLODIES ARABES.

I. *Mode nyrys-girkeh* (2).

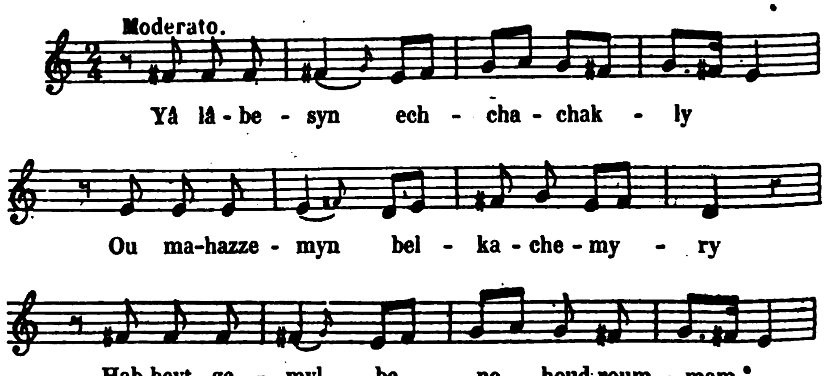


(1) Diejenige Musik, welche von europäischen Reisenden unter den heutigen Arabern, Beduinen, Mauren, Türken und Persen vernommen, notirt und beschrieben worden, liegt nicht in dem Bereich der mir gesitzten Aufgabe: ich kann sie weder als ein Ueberbleibsel, noch als eine Ausartung von jener der älteren Theoretiker anerkennen; da ich vielmehr der Ueberzeugung lebe, dass selbst in der blühenden Periode arabischer Cultur (und so auch wohl in Persien) neben der gelehrten Musik der Philosophen, eine andere, vermuthlich leichtere (und anmuthigere) unter den gebildeteren Klassen der Nation geübt worden, etc. (*Die Musik der Araber*, p. 17.)

(2) L'orthographe du texte arabe est conforme à la prononciation du Caire.



II. *Mode rast* (2).

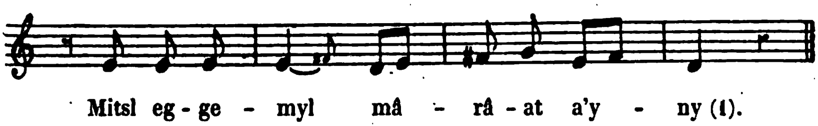


(1) Traduction par Silvestre de Sacy :

« Mon amour, que j'ai longtemps tenu caché, a enfin éclaté à tes yeux : tu m'as couvert du « vêtement d'une langueur mortelle : puisses-tu être enveloppée des vêtements d'une parfaite « santé !
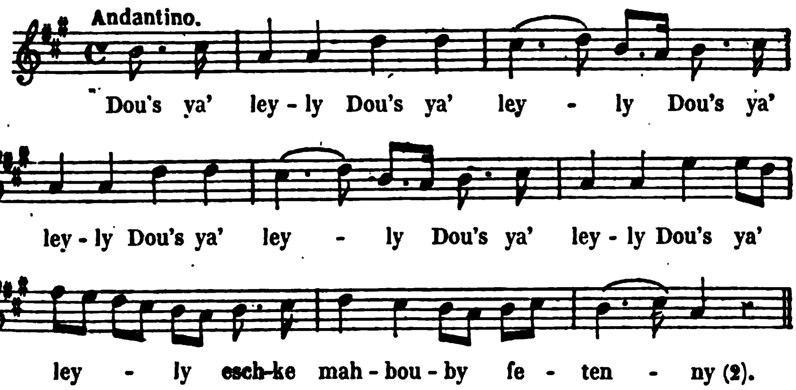
« Maîtresse du cœur (de ton amant), il t'en conjure par l'éclat de ton visage, ne trahis pas « ses faiblesses. »

(2) Orthographe conforme à la prononciation vicieuse du Caire.

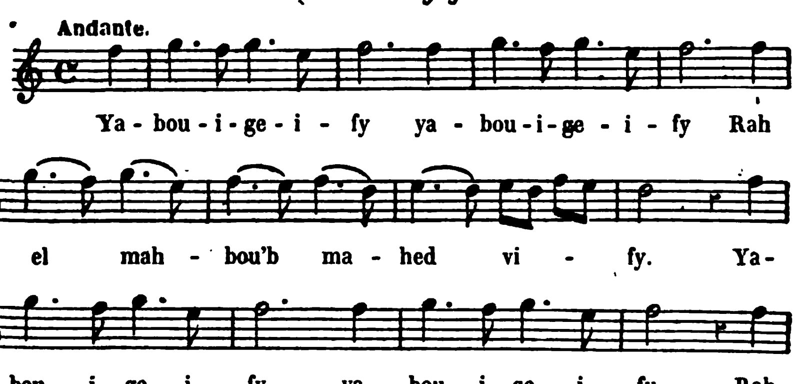


III. *Mode o'chak.*

12e *circulation.*



IV. *Mode nyrys.*
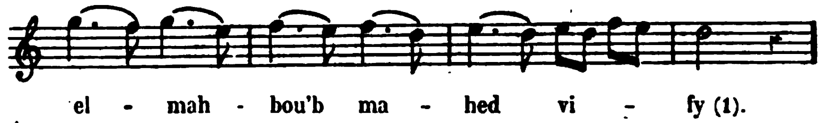


(1) Traduction par Silvestre de Sacy :

« O vous qui êtes vêtue d'une étoffe à fleurs, et qui avez une ceinture de cachemire, j'aime une « beauté dont le sein est semblable à des grenades ; jamais mes yeux n'ont rien vu de si beau. »
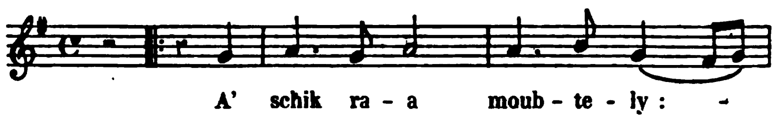
(2) Traduction :
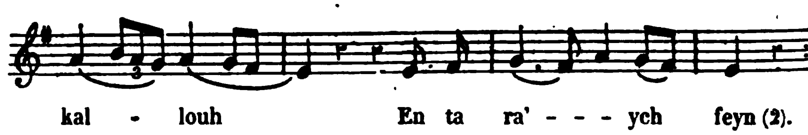
« Calme-toi, ô ma gaieté ! calme-toi, calme-toi, ô ma gaieté ! L'ardent désir que j'éprouve « pour ma bien-aimée m'a jeté dans l'agitation. »

M. Félicien David a harmonisé et instrumenté ce chant dans la deuxième partie de son ode-symphonie *le Désert.*



V. *Mode naoua.*
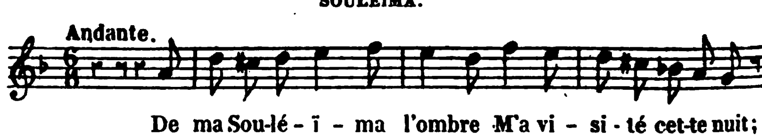




Les mélodies des chansons mauresques ont un caractère en général plus âpre que celles des Arabes asiatiques ou égyptiens, mais elles ont un cachet d'originalité plus saisissant. La tonique y est moins saisissable; c'est assez souvent la dominante qui en tient la place, au début comme à la note finale. M. Salvador Daniel a recueilli un très-grand nombre de chants de cette espèce, pendant les douze ou treize années de son séjour dans l'Afrique septentrionale; il en a publié plusieurs qu'il considère sans doute comme ayant plus d'intérêt que d'autres. Les lecteurs en trouveront ici trois des meilleures et des plus variées par le style.

Chanson mauresque de Tunis.

SOULÉÏMA.
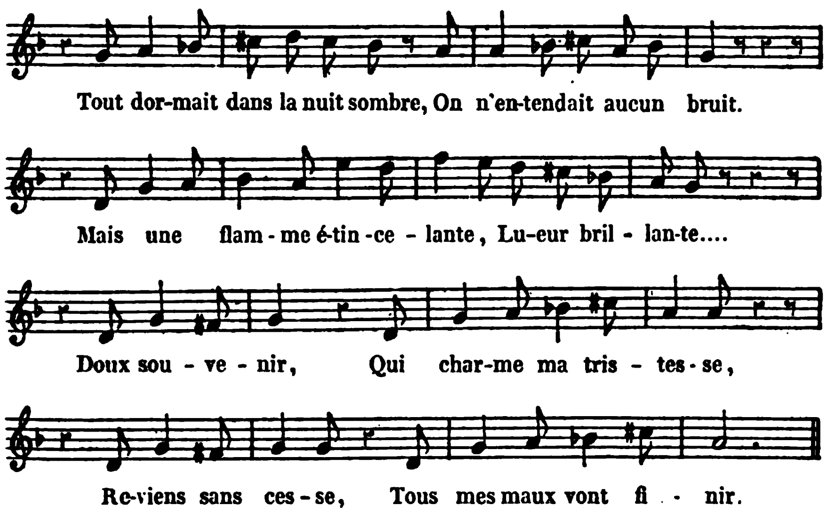


(1) Traduction.

« Que l'attente est longue! Que l'attente est longue! Ma bien-aimée est partie, mon ami « n'est pas revenu! »

(2) Ce chant est une sorte de récitation d'histoire, qui recommence sur chaque vers. Les vers sont au nombre de douze, en sorte que la mélodie se dit douze fois de suite. Le premier vers signifie :

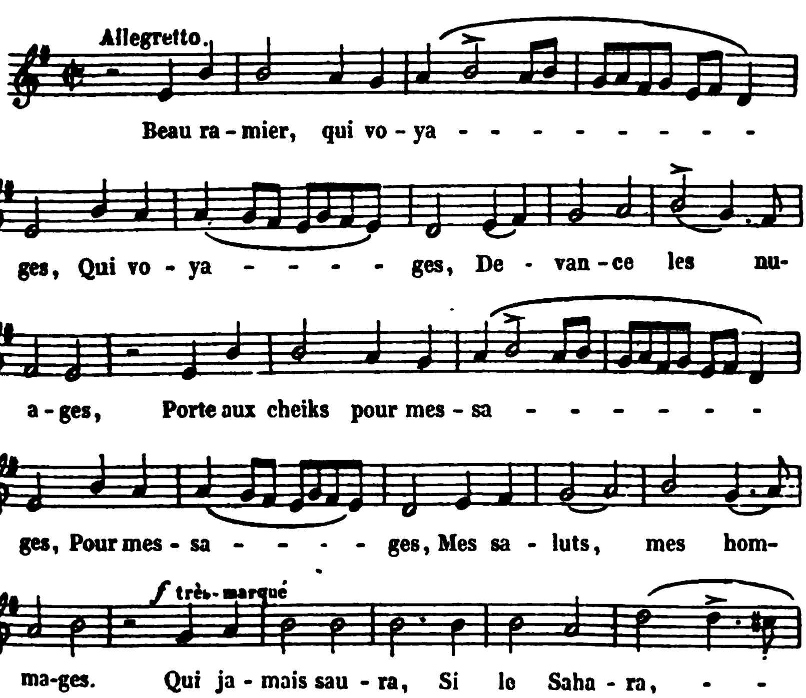
« Un amoureux en rencontra un autre aussi affligé que lui. Il lui dit : Où allez-vous? »
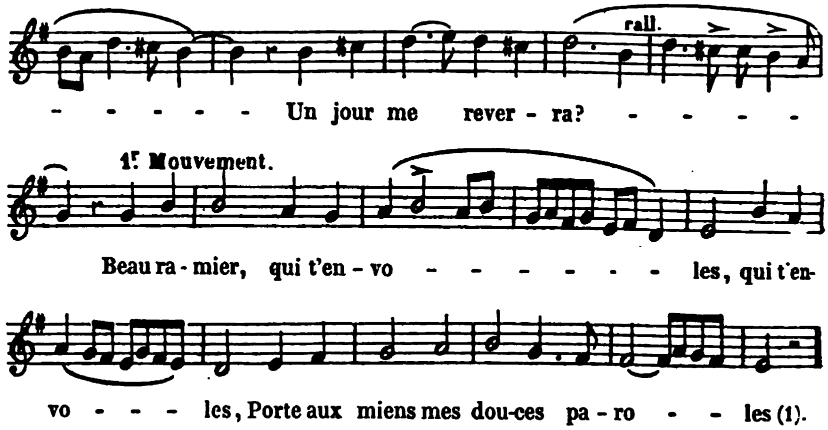
Le second vers sur lequel le chant recommence, dit : « L'autre s'arrêta et lui raconta son « histoire. »



Autre chanson mauresque de Tunis.
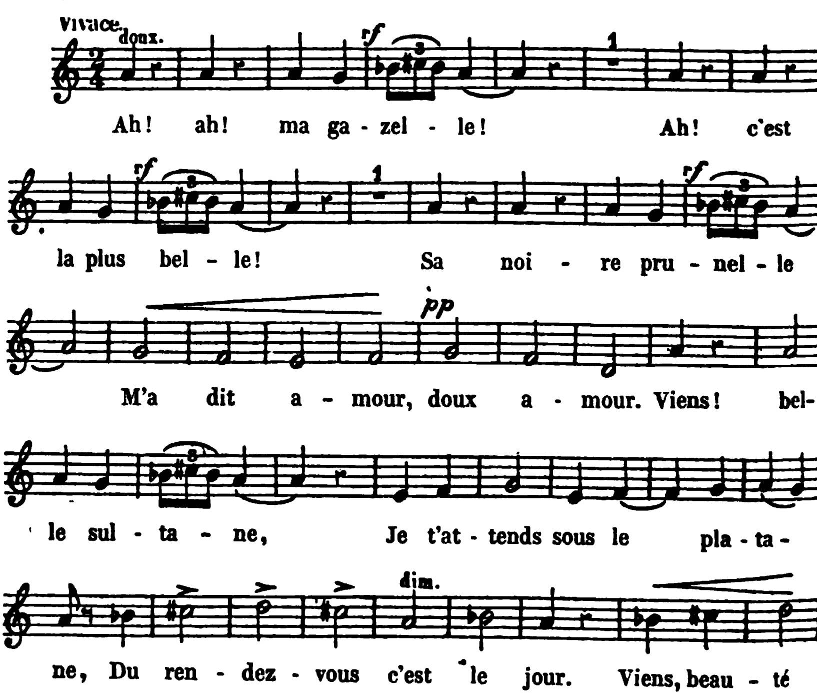
LE RAMIER. *Mode irak.*
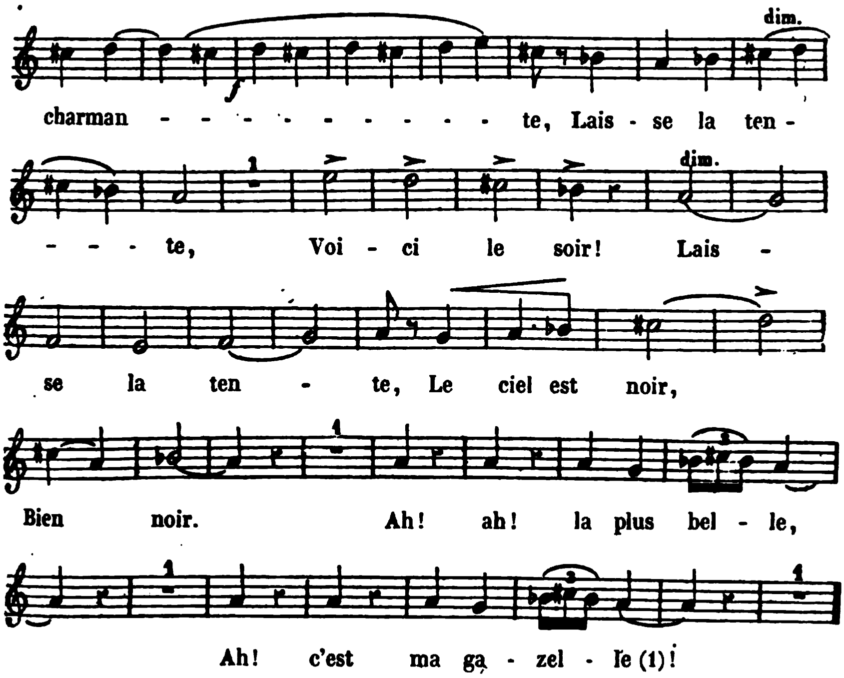




Chanson mauresque d'Alger.

MA GAZELLE.



(1) Paroles imitées de l'arabe par M. V. Bérard.



Il y eut sans doute, chez les Arabes, aux beaux temps de l'islamisme, une culture de la musique plus élégante, plus soignée dans l'exécution, que ce qu'on entend aujourd'hui chez les musiciens ambulants de l'Asie, de l'Égypte, et dans les cafés chantants de l'Algérie. L'influence du goût persan s'y faisait sentir alors. Cette musique, non de philosophes, suivant l'expression de Kiesewetter, mais d'artistes célèbres, tels qu'Ibrahim de Mossoul, son fils Ishac, Mabed et beaucoup d'autres, était conforme à la théorie de la division de l'octave par des tiers de ton; car la théorie n'était que l'exact exposé de la pratique. Elle avait aussi les ornements inséparables du chant de tous les peuples orientaux. Mais l'habileté des artistes donnait à ces choses des grâces qu'elles n'ont plus dans la bouche des chanteurs vulgaires de l'époque actuelle. Il y avait aussi, dans la poésie des chansons, une délicatesse de pensée et de forme dont on voit de remarquables monuments dans le grand recueil d'Ali d'Ispahan (2).

(1) Traduit d'une *kacidah* arabe.

(2) *Alii Ispahanensis Liber cantilenarum magnus. Ex codicibus manuscriptis arabice*

L'état florissant de la musique persista plus longtemps chez les Maures d'Espagne que chez les califes de l'Asie. Avant la fin du grand califat des Abbassides, en 1258, la décadence de cet art avait déjà commencé chez les Arabes asiatiques. L'affaiblissement progressif de la puissance de ces vicaires du Prophète et les dévastations des provinces de leur empire par les croisés, pendant toute la durée du douzième siècle, puis par les Turcs et les Mongols au treizième, furent les causes véritables de cette décadence.

Les califes de Cordoue avaient à leur service des musiciens distingués qu'ils admettaient dans leur intimité, et qu'ils comblaient de faveurs et de richesses. Grâce à ces artistes et à ceux qui se trouvaient à la cour de Grenade, la musique arabe resta longtemps dans une situation brillante. Ce fut parmi ces musiciens que se conservèrent certains chants célèbres, auxquels on donnait le nom de *nouba*. Ces noubas, au nombre de quatorze, étaient dans la mémoire de tous ces chanteurs musulmans. Elles étaient composées de cinq parties appelées *mosadder, betaihh, derdj, insiraf* et *khélas,* lesquelles se suivaient dans cet ordre. Après la prise de Grenade par Ferdinand le Catholique, en 1492, un grand nombre de Maures se réfugièrent en Afrique. Parmi eux se trouvaient la plupart des chanteurs qui avaient brillé à la cour de l'émir; ils rapportaient, sur cette terre de leurs ancêtres, les vieilles traditions de leurs noubas classiques. Longtemps encore elles se perpétuèrent dans la mémoire des musiciens mauresques, en dépit des altérations que leur faisait subir l'habitude des fioritures improvisées. Par la suite des temps, il s'en est perdu sept, et de ce nombre cinq seulement sont encore connues par leurs noms. Hussein pacha, dernier dey d'Alger, avait à son service quelques musiciens qui savaient encore les mélodies et les paroles des sept autres noubas : la plupart de ces musiciens ont cessé d'exister depuis lors; un seul, Hamoud-ben-Mustapha, vivait encore à Alger en 1862. Il savait ces chants, dont la tradition n'est pas perdue en Syrie. M. Christianowitsch obtint qu'il les lui chantât et les nota sous sa dictée, avec d'assez grandes difficultés, parce que le chanteur arabe, nonobstant ses efforts pour faire entendre la mélodie simple, ne pouvait s'empêcher d'y jeter çà et là quelques fioritures. C'est ainsi qu'ont été recueil-

---

editus, adjectâque translatione adnotationibusque illustratus ab Jo. God. Lud. Kosegarten. Gripeswoldiæ, 1840.
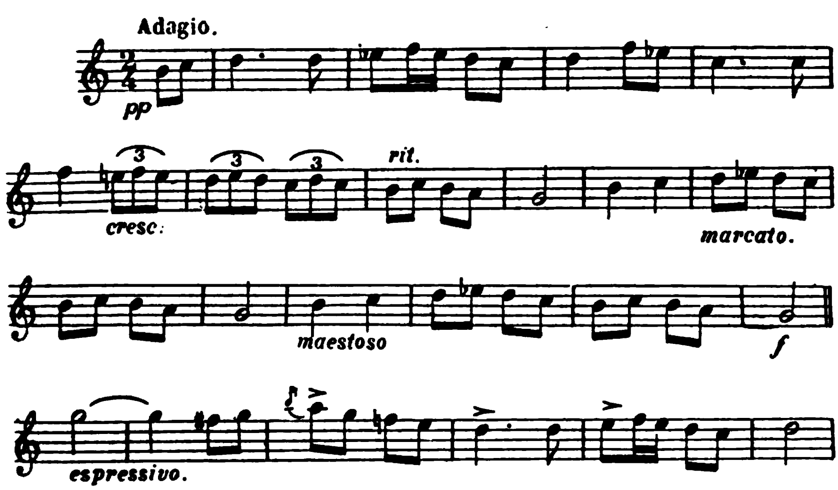
lies les sept noubas publiées dans l'*Esquisse historique de la musique arabe*, de M. Christianowitsch. Les noms de ces chants sont :

Nouba hosein.
— ghorib.
— medjenneba.
— sika.
— zeidan.
— rami.
— maïa.
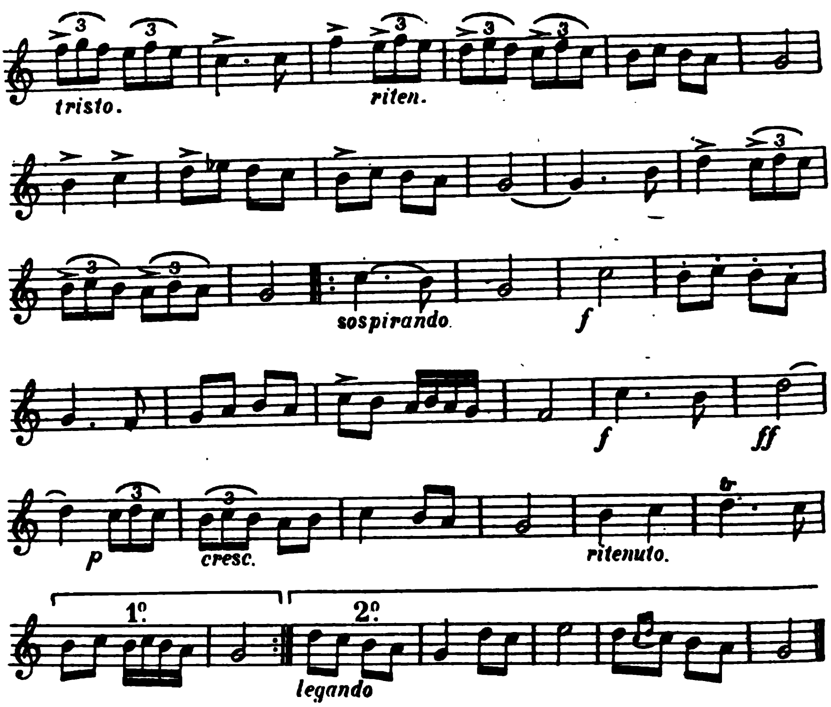
Pour initier le lecteur à la connaissance de la forme et du caractère de ces anciennes productions du génie musical arabe, je transcris la *nouba zeidan*, dont l'originalité asiatique est la moins altérée par les simplifications de l'éditeur.

NOUBA ZEIDAN.
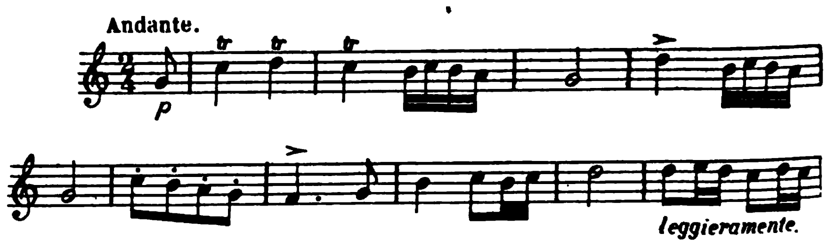
Mosadder (1).



(1) Texte :
« Ils ont prononcé la sentence, et leur jugement est injuste. Ils ont violé l'équité, mais bientôt leur sentence sera comme si elle n'était pas. — S'ils eussent été équitables, on l'eût été à leur égard ; mais, parce qu'ils furent violents, le sort, violent à son tour, a répondu par les épreuves qu'il leur inflige. — Aujourd'hui ces épreuves leur crient : Le présent paye pour le passé ; n'accusez pas la fortune. »
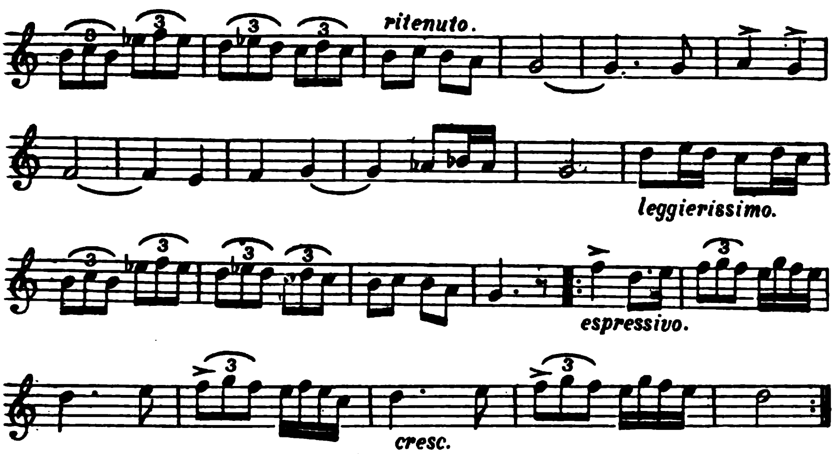


Betaihh (1).

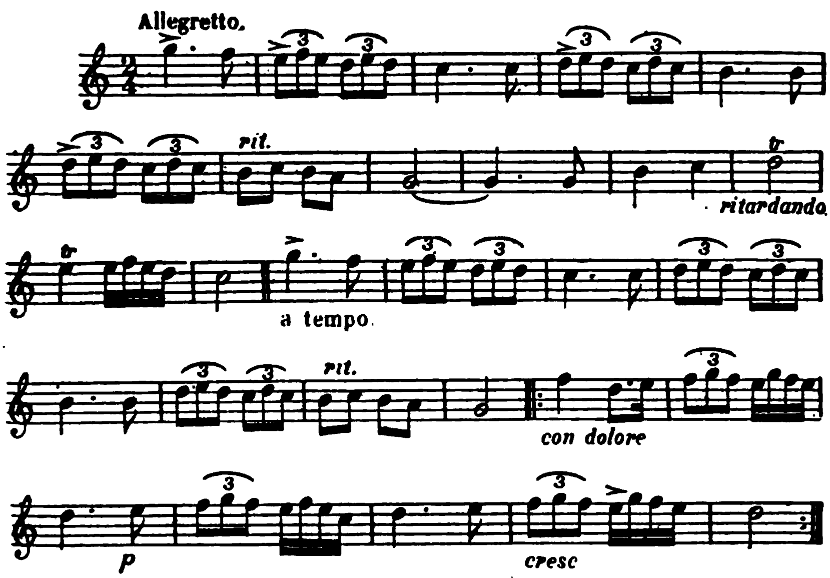


(1) Texte :

« Ma bien-aimée brille entre les plus belles. — Quand elle se montre, elle captive et trouble la raison ! — Ses joues sont des fleurs vermeilles. — Sa bouche est un collier de perles rangées avec symétrie. — Le bambou est jaloux de sa taille, et la pleine lune lui envie son éclat. — Elle n'a ni pareille, ni rivale. — Elle possède toutes les grâces. — Puisse Dieu la garder ! Mon cœur est devenu son otage. — Pour voler auprès d'elle, il a quitté mon sein. — La vue est troublée par le trait que son œil a lancé. — Qui la voit, aussitôt est épris. — Ange des cieux, sous les dehors d'une mortelle, parmi les belles nulle ne pourrait atteindre à sa perfection. — En elle resplendit la beauté ; comment l'aimer et garder sa raison ? Les constellations empruntent leurs rayons à son visage, et les étoiles du firmament brillent de ses clartés. »



Derdj (1).
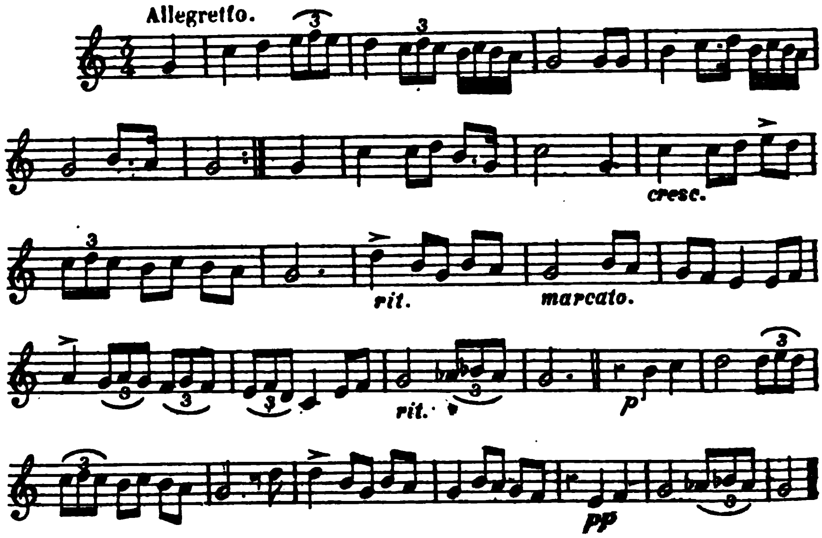


---

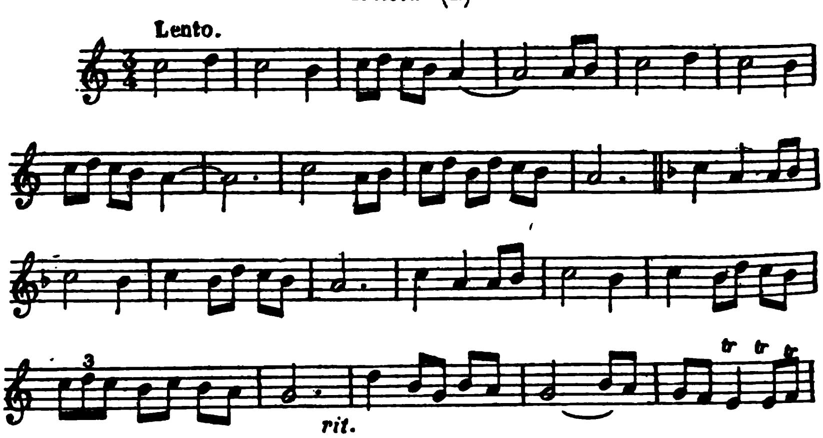
(1) Texte :

« Vous tous, soyez témoins! Je succombe à ma peine; ma raison éperdue s'est envolée. — Je languis consumé d'amour pour une jeune vierge. O mes amis, à quel moyen me faut-il recourir? — Hélas! que peut faire celui que tes regards ont blessé! — Infortuné, sa blessure est éternelle. — Je suis malade d'amour pour toi. C'est là le sort de celui qui aime une gazelle. — Dieu m'est témoin que tu es tout pour moi! — Vainement je voudrais résister à tes charmes. — J'aime et je succombe au tourment qui me tue. Ma raison éperdue s'est envolée. Je languis consumé d'amour pour une jeune vierge. O mes m à quel moyen me faut-il recourir? »

Insiraf (1).
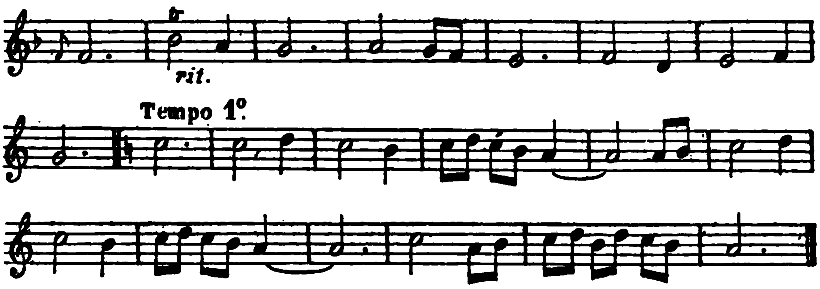


Khélas (2).



(1) « Je t'en prie, ô ma lune! par ton éclatante beauté! par tes joues vermeilles! par cette bouche qu'entr'ouvre le sourire! ne prends point plaisir à fuir celui qui t'aime. Sois moins cruelle pour ton amant éperdu. Où vois-tu un amour comme le mien? La gazelle que j'aime est la reine des belles, un trésor hors de prix. »

(2) « Les transports qui m'animent allument les feux de mon cœur! — Voyez! mes larmes ont creusé des sillons sur mes joues. — Merci, ô nuit! nuit qui nous as réunis. — Je t'en conjure, ô nuit! prolonge ta durée, et puis reviens et reviens encore. — Malheur à toi, ô matin! qui viens nous séparer! Ah! va-t'en, ô matin! et garde-toi de revenir. »
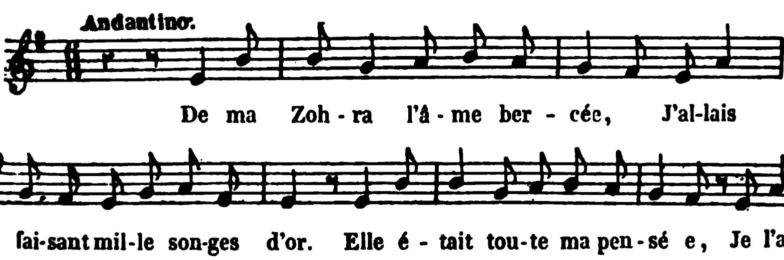


Il ne reste plus de traces de ces anciens chants chez les Arabes de l'Asie occidentale, de l'Égypte, ni même chez ceux de l'Hedjaz; mais on en reconnait encore des fragments dans la Syrie. William Ouseley a remarqué aussi, dans certains concerts de musiciens persans, chez quelques grands personnages de Téhéran et d'Ispahan, des chants d'un caractère plus distingué que les chansons des musiciens ambulants. Ils appartiennent vraisemblablement aux mêmes temps anciens que les *noubas* arabes.
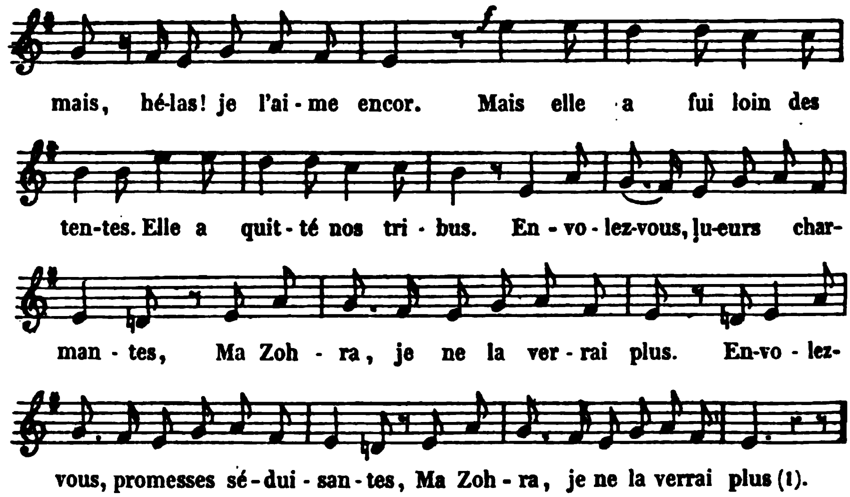
Les Kabyles ne sont pas Maures; ils ne descendent pas des Berbères, mais ils proviennent de quelques autres tribus arabes qui occupèrent originairement la Mauritanie, et qui furent repoussées dans les gorges de l'Atlas lorsque les Berbères firent la conquête de la contrée.

Les chants des Kabyles ont plus d'analogie avec ceux des Arabes de l'Asie et de l'Égypte qu'avec les mélodies mauresques. La tonique y est toujours saisissable avec facilité. Il est assez remarquable que tous les chants kabyles connus sont à deux temps à divisions ternaires, c'est-à-dire en mesure à six-huit. Le spécimen suivant des chansons kabyles est emprunté à M. Salvador Daniel, comme les mélodies mauresques qu'on vient de voir.

CHANSON KABYLE.

Mode l'hsain.





Dans le volume de cette histoire où il sera traité de la musique en Espagne, on démontrera que le chant populaire de l'Andalousie et des autres provinces méridionales de cette péninsule, ainsi que les airs de danse, sont encore empreints du caractère de la musique arabe.

CHAPITRE SEPTIÈME.

DE LA RÉCITATION DÉCLAMÉE DU CORAN. — DU CHANT DES HYMNES ET AUTRES PRIÈRES CHEZ LES ARABES. — DE L'APPEL A LA PRIÈRE PAR LES MOUEZZEN.

Le Coran prohibe l'usage de la musique; néanmoins, dans certaines mosquées, la lecture du Coran est un chant véritable, tant les intonations y sont déterminées. Il y a dissentiment à cet égard entre les *Imans,* dont les uns suivent la doctrine de Malek, et les autres celle de Chaf'fay. Malek rejette la lecture accentuée et déclamée du livre saint; Chaf'fay l'admet et l'approuve. Ibn Chaldoun (2) ou Khaldoun,

---

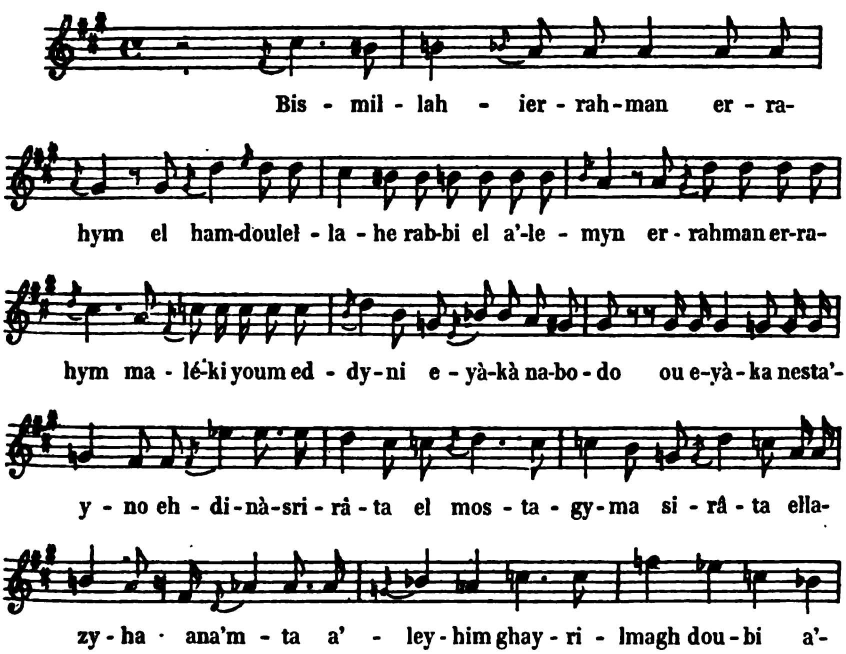
(1) Paroles traduites d'une kacidah arabe.

(2) Ibn Khaldoun, né à Herkla, dans l'État de Tunis, fut juge à Alep. Il mourut dans l'année 808 de l'hégire (1405) de l'ère chrétienne.

qui a mieux traité ce sujet que les autres auteurs musulmans, dans le trente et unième chapitre du cinquième livre de son Histoire abrégée des Arabes, avant et après l'islamisme, discute les deux opinions, et conclut également contre une simple lecture et contre un chant trop soutenu (1). Ibn Khaldoun établit que la récitation du Coran ne doit être qu'une déclamation accentuée par des intonations qui se rapprochent des sons de la musique, sans identité toutefois avec le chant proprement dit. Les Cheiks qui se conforment à cette opinion récitent les chapitres de la loi du prophète, comme on le voit dans le *Fatihah* (2) noté ici :
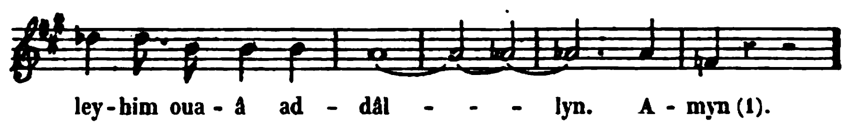
Fatihah

Tel qu'il est récité dans plusieurs mosquées.



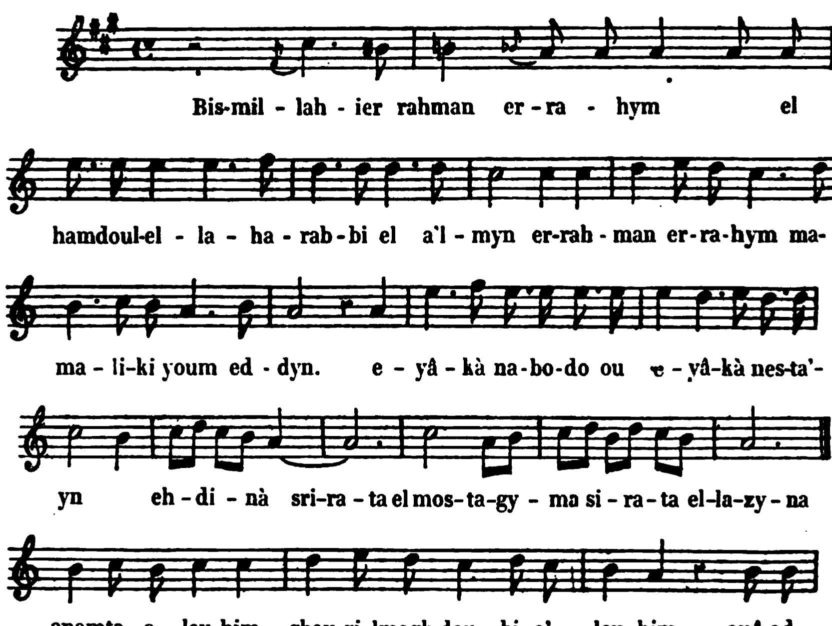
(1) M. James Grey Jakson a traduit en anglais ce 31e chapitre du Vme livre de l'ouvrage d'Ibn Khaldoun, d'après le manuscrit arabe de la Bibliothèque impériale de Paris, n° 769, in-4°, et a publié sa traduction dans le volume XX (juillet à décembre 1825) de l'*Asiatic journal and Monthly Register for Bristish India and its dependencies*, p. 643 et suiv.

(2) Nom du premier chapitre du Cora



Depuis la dernière moitié du quatorzième siècle où Ibn Khaldoun exprimait son opinion concernant la lecture déclamée du Coran, le penchant des Arabes pour la mélodie a fait modifier cette déclamation dans un grand nombre de mosquées de la Turquie d'Asie ainsi qu'en Égypte, où la lecture du Coran est devenue un chant véritable. Le lecteur en jugera par le même chapitre, tel qu'il est chanté dans les mosquées du Caire (2).

Fatihah.



(1) « Au nom de Dieu, clément et miséricordieux, louange à Dieu maître de l'univers, clément et miséricordieux. Roi du jour du jugement, nous t'adorons, et nous réclamons ton assistance. Dirige-nous dans le sentier du salut et de ceux que tu as comblés de tes bienfaits, de ceux qui n'ont pas mérité ta colère, et qui ne sont pas du nombre des égarés. Ainsi soit-il. »

(2) Lane, ouvrage cité, p. 92.



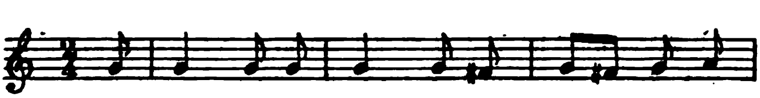
Ainsi que cela s'est vu dans tous les cultes, l'observation rigoureuse des préceptes de Mahomet n'existe plus chez les musulmans. Ainsi, le prophète a proscrit la musique ; néanmoins toutes les prières particulières sont chantées, et même parfois accompagnées d'instruments, au grand scandale de la secte des malekistes, et même des schafa'ystes. Par exemple, dans les cérémonies en l'honneur de quelque saint ou personnage révéré, appelées *mouled*, et qui consistent toujours en processions, on chante des hymnes assez semblables aux litanies du culte catholique, car le chant se répète d'une manière uniforme pendant toute la durée de la procession. Ces processions sont composées 1° *de fokaha*, sorte de moines qui chantent les hymnes ; 2° d'un très-grand nombre de confréries appelées *fokara*, lesquelles ont leurs chants particuliers, leurs corps de musique et leurs bannières. Les drapeaux sont toujours de la même couleur que celle du turban : on en voit de blancs, de noirs, de rouges, de verts, de jaunes, etc. Chaque confrérie est éclairée par des appareils de bougies disposées circulairement et par étages superposés, appelés *mendrah*, et par des *muhde'l*, espèces de cassolettes où brûlent de petits morceaux de bois résineux. Ces appareils se portent au bout de longs bâtons (1).

Les *fokaha* sont à la tête de la procession et chantent une hymne du genre de celle-ci :
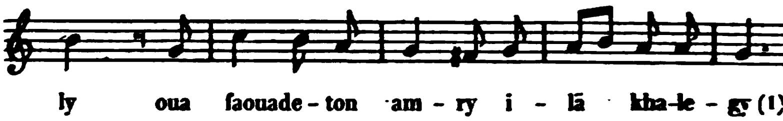
HYMNE DU MOULED

D'une sainte appelée SETTY ZEINAB.

Mode hogaz. — Mesure sofyan.
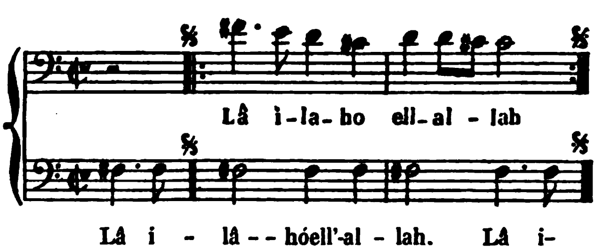


(1) Villoteau, ouvrage cité, 1re partie, ch. II, art. VIII, pp. 199-200.



Toutes les strophes de l'hymne se disent sur le même chant.

Entre les diverses confréries de *fokara* se trouve un groupe de musiciens qui font entendre sur leurs instruments des airs dans le caractère de marches. Ces instruments sont des hautbois, la flûte arabe appelée *mizmar*, des cymbales, des timbales appelées *naprazân*, une très-petite timbale dont le nom est *baz*, des tambours, particulièrement le tambour de basque. L'ensemble de tous ces corps de musiciens est un bruit tumultueux. Toutefois, dit Villoteau (2), tout est disposé de manière qu'il n'y a pas de confusion, et que le bruit des uns n'empêche pas absolument d'entendre le chant des autres.

Lorsque la procession est arrivée à la chapelle où reposent, à ce qu'on croit, les reliques du saint musulman, chacun y va faire sa prière et son offrande. Pendant ce temps, les *fokaha* vont s'asseoir en dehors de la chapelle et chantent un chapitre du Coran. Les confréries de *fokara* se rangent séparément dans l'enceinte extérieure de la chapelle, ou sur la place qui la précède. Là, elles exécutent les danses particulières à chacune, et chantent en même temps la phrase suivante, dont la basse en pédale s'exécute en chœur, tandis que le *mouched*, ou chef du chant, dit la partie supérieure.



La danse consiste à former un rond des membres de chaque confrérie, qui tournent tous en cadence, en se tenant par la main et jetant la tête alternativement à droite et à gauche, à chaque temps de la

(1) « Je suis content de ce que Dieu m'a donné en partage, et je laisse à mon Créateur « le soin de tous mes intérêts. »

(2) Ouvrage cité.
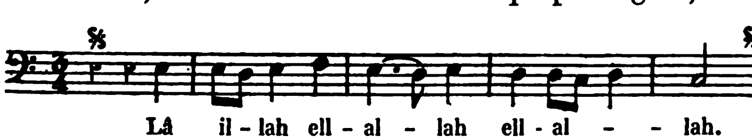
mesure. Le rhythme de cette danse est d'abord lent, ainsi que le chant; mais le mouched l'accélère par degrés en chantant, et les mouvements de tête finissent par devenir si rapides, que plusieurs des *fokara* tombent étourdis par une sorte d'ivresse.

Les prières étant achevées, les *fokaha* reprennent leur place à la tête de la procession et retournent à la mosquée, en chantant ce qui suit :



Ce chant, composé seulement de deux sons, commence avec une lenteur excessive, puis il augmente progressivement de vitesse jusqu'à ce que la rapidité devienne telle, que les chanteurs soient obligés de s'arrêter. Arrivé près de la mosquée, on y pénètre en silence, puis les fidèles se dispersent.
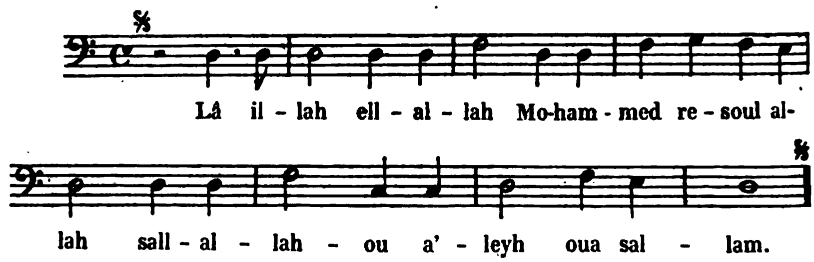
Les Arabes ont des chants pour les funérailles, comme pour la plupart des circonstances de la vie et pour les divers travaux. Ces chants ne sont pas les mêmes partout; à Bagdad, à Damas, à Alep, au Caire, ils diffèrent de forme et de caractère. Les hommes dont la profession est de chanter devant les corps des morts qu'on porte aux cimetières se nomment *mokry* : ils reçoivent un salaire pour l'exercice de leurs fonctions. Parlant des mokry du Caire, Villoteau dit : « La « mélodie d'aucun de leurs chants ne nous a paru lugubre, ni ana- « logue aux sentiments qu'inspire la circonstance pour laquelle ils « sont destinés ; la mesure en est plutôt vive que lente, et la manière « leste ainsi que le ton d'indifférence avec lesquels ces chants sont « rendus, nous avaient fait deviner, avant qu'on nous l'eût dit, qu'ils « étaient payés, et que ceux qui les exécutaient couraient après leur « salaire (1). » Les chants des *mokry* se formulent en raison du rang du personnage dont on célèbre les funérailles ; pour les familles distinguées et riches, la mélodie est lente et ne manque pas de goût ; la voici :
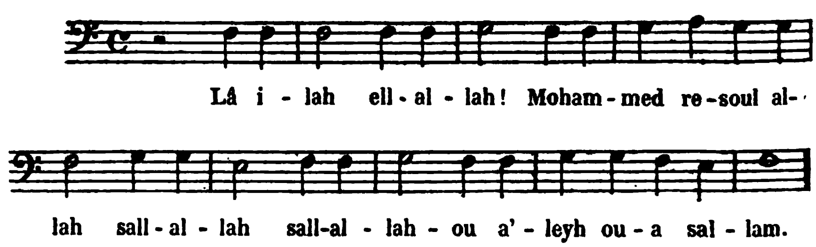


(1) Il en est de même dans les offices des morts du culte catholique : rien de plus scandaleux que la manière dont les chantres d'église débitent les chants de ces offices, surtout quand ils ne sont pas de *première classe*.

Cette phrase se recommence pendant toute la durée du convoi et de l'inhumation.

Pour les personnes qui jouissaient de quelque aisance, le chant est celui-ci :



Le convoi du pauvre et du *fellah* se fait avec le chant qu'on voit ici :
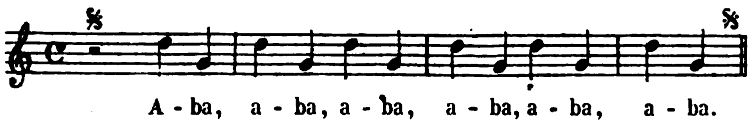


D'autres chants funèbres et des danses s'exécutent près du mort avant qu'il soit enlevé pour être porté au cimetière. Après que le corps a été enseveli et placé dans le cercueil, on le descend et on le pose au milieu de la cour. Les voisines, qui sont entrées dans la maison pour consoler les femmes, se joignent à elles dans les derniers devoirs rendus au défunt et les conduisent près du cercueil. Une d'elles prend un tambour de basque, appelé *tar*, et le frappe dans un rhythme régulier, pendant que les autres, avec les parentes du mort, se forment en rond, chantant *aba, aba,* etc., sautant et frappant des mains en cadence. Cette danse dure environ quinze minutes.

Rhythme du tar.



Chant des femmes.

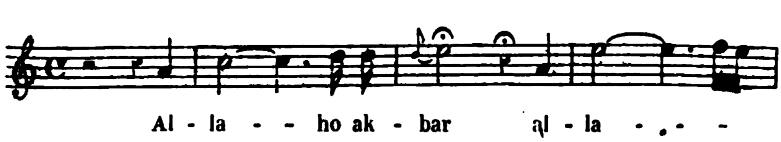


Ces cérémonies ne se font que par les *fellahs* ou paysans et gens du peuple.

Aux convois des personnes opulentes, le cercueil est précédé d'un groupe d'enfants, dont l'un porte le livre du *Coran* sur un petit pliant. Ils chantent des prières d'un ton assez gai et d'un mouvement animé. Devant eux sont des *mokrys* divisés en plusieurs groupes : chacun de ces groupes chante une mélodie différente, et l'ensemble forme un affreux charivari, que complètent les cris perçants de pleureuses placées à la suite du cortége funèbre.

La convocation à la prière, chez les Arabes, se fait par les *mouëzzen* ou *mouïzzin* (1), du haut du minaret des mosquées. Les chants des appels aux fidèles musulmans sont de plusieurs sortes, et les *mouïzzen* les varient par leurs ornements improvisés. Le caractère en est fort original et diffère de celui des autres chants arabes. Ils sont toujours entonnés avec force dans le registre le plus aigu de la voix, afin qu'ils soient entendus aussi loin que possible. Les deux convocations à la prière du matin, rapportées ci-après, sont empruntées à l'ouvrage de Villoteau (2), dont l'exactitude n'est pas suspecte.
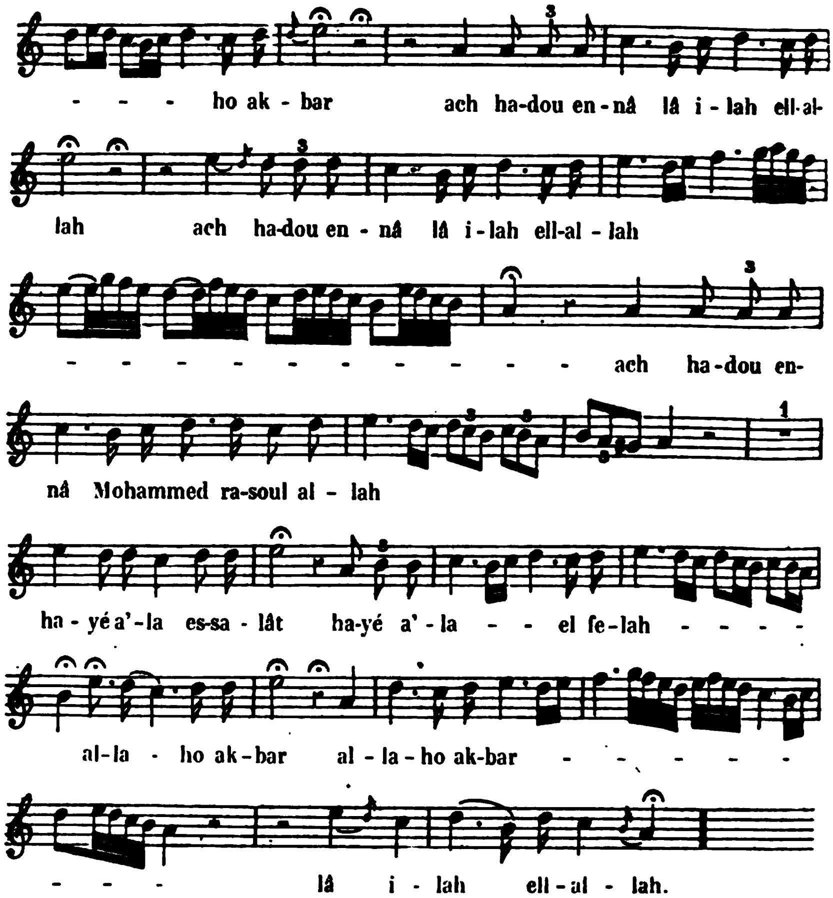
Chant de convocation à la prière (3).



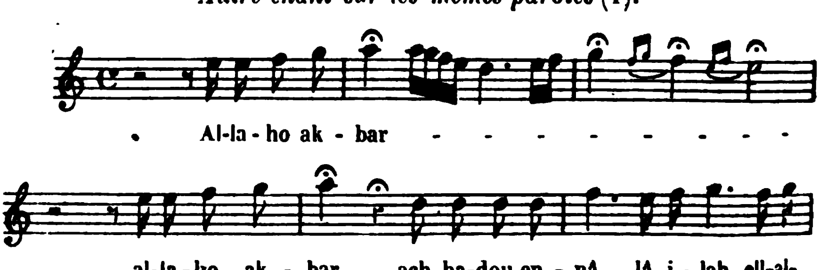
(1) Ce mot vient de اذان *ézân*, qui signifie *proclamation*.

(2) *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, chap. II, art. VI, p. 192 et suiv.

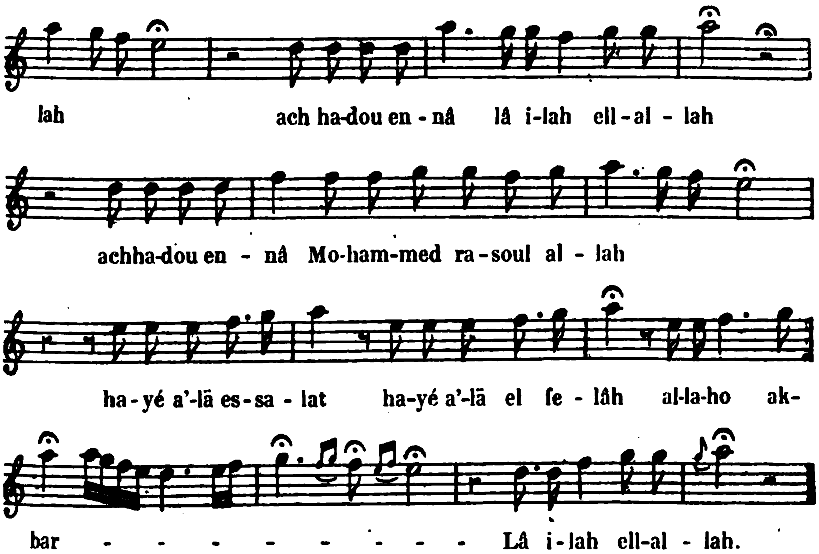
(3) Ed. W. Lane (ouvrage cité) a rapporté un chant de mouëzzin (t. II, p. 89-92) qui a évidemment la même origine que celui qu'on voit ici, mais sensiblement altéré, et plus monotone. Du reste, il fait la remarque que ce même chant est dit, *dans un style plus ou moins semblable* (in a style more or less similar), par les mouezzin des diverses mosquées.



Autre chant sur les mêmes paroles (1).

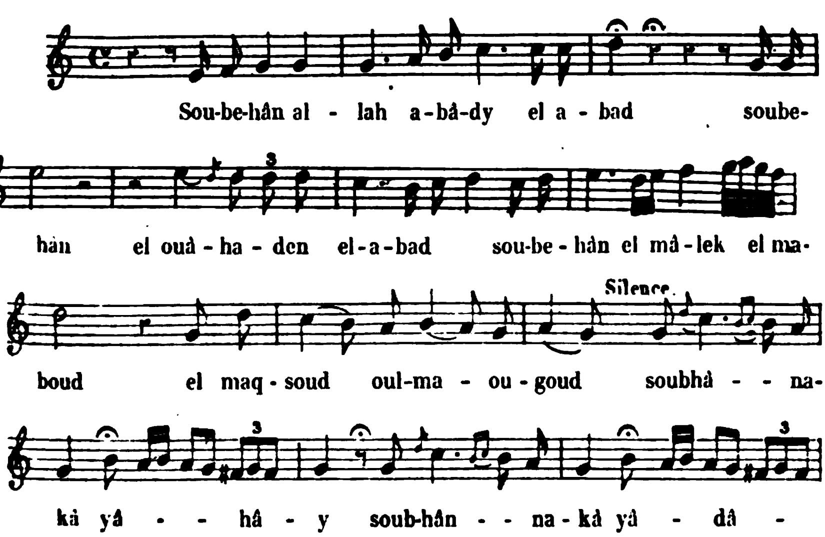


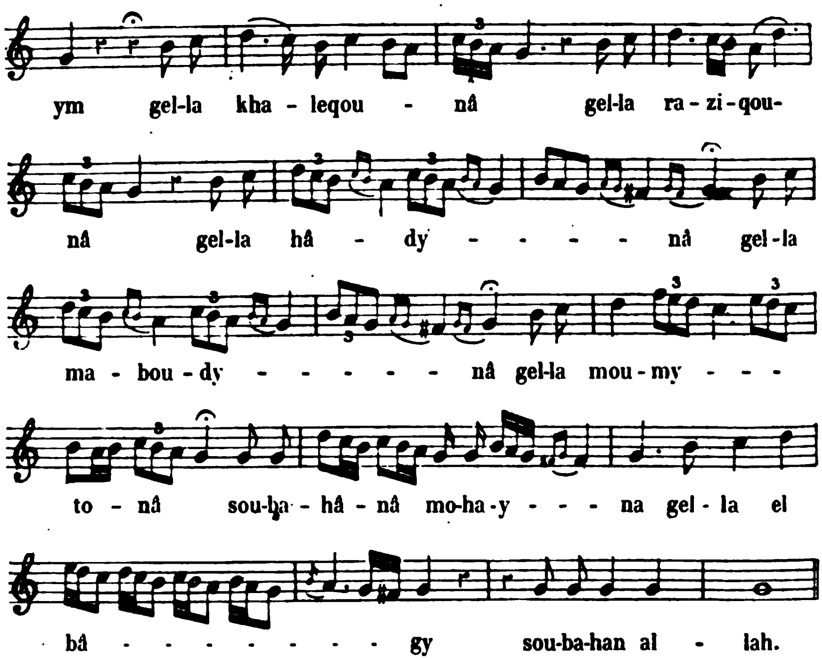
(1) Ce même chant, modifié et orné d'une manière différente, a été introduit par M. Félicien David, dans la 3[me] partie de son Ode-symphonie *le Désert.*



Les *mouëzzin* ont des chants différents pour les cinq prières canoniques appelées *namâz :* il serait fastidieux de les reproduire tous ici ; je crois devoir n'en donner pour exemple que le chant qui précède la prière du point du jour.

Chant des Mouëzzin, avant la prière du point du jour.
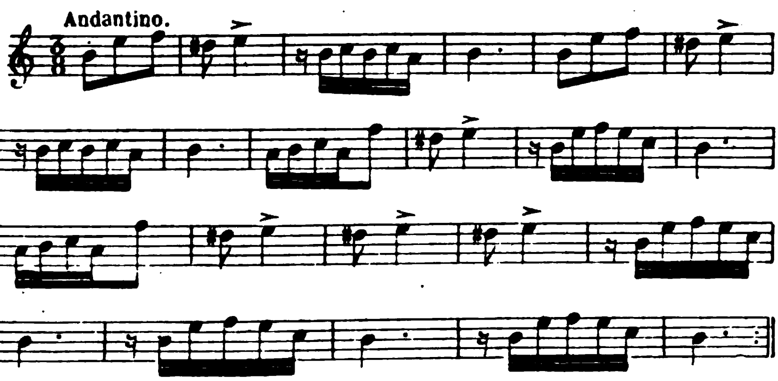




CHAPITRE HUITIÈME.

DE LA DANSE CHEZ LES ARABES, ET DES DANSEUSES PUBLIQUES.

La danse n'est pas cultivée chez les Arabes par les personnes des classes aisées, comme elle l'est en Europe : elle est abandonnée au peuple, aux esclaves et aux danseuses de profession. Dans les harems, le chant et la danse font quelquefois trêve à l'ennui des femmes qui y sont renfermées, mais les chanteuses et danseuses sont des *a'ouâlem* qu'on y introduit pour les divertir. Ces *a'ouâlem* se distinguent en deux classes : celles de la première ne se font entendre que dans l'intérieur des maisons riches. Les paroles de leurs chants sont décentes ; elles chantent en s'accompagnant du *tar* (tambour de basque), ou du *darâboukkeh* (tambour du même genre, mais plus grand), ou, enfin, de la petite mandoline appelée *tanbour boulghâry*. Parmi ces *a'ouâlem*, il en est qui dansent pendant le chant de leurs compagnes :

leurs pieds ne quittent pas le sol, et leur danse ne se compose que de poses et de mouvements gracieux du corps. Le caractère de cette danse est mélancolique, comme on peut le voir par cet air, connu dans toute l'Asie occidentale :
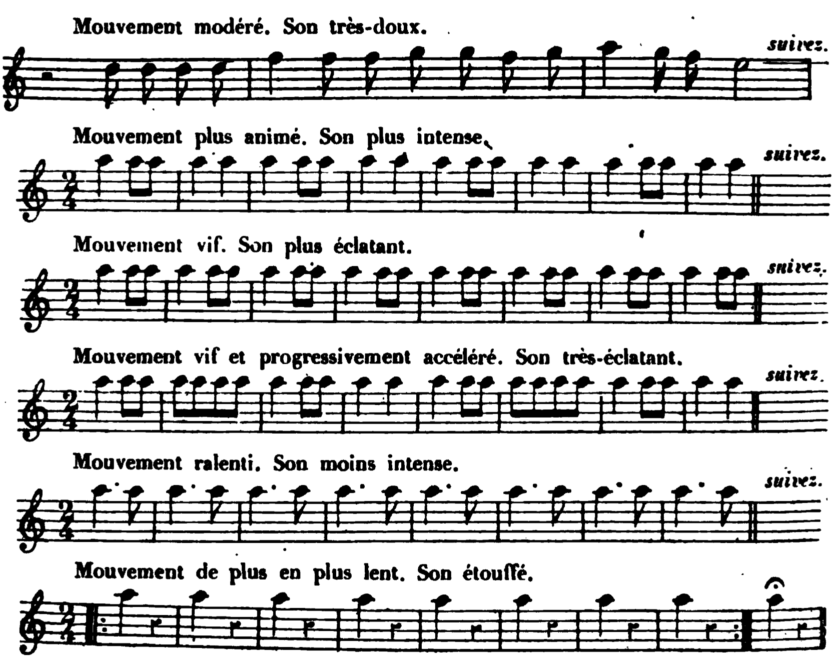


On recommence cet air douze ou quinze fois, jusqu'à ce que la fatigue oblige la danseuse de s'arrêter.

L'autre classe d'*a'ouâlem* est celle des danseuses publiques, femmes perdues et sans pudeur, qui ne se trouvent que dans les villes; on leur donne le nom particulier de *ghaouâzy*. Plusieurs voyageurs les ont confondues avec les *almées*, qui ne dansent pas et sont simplement chanteuses. Les *ghaouâzy* sont vêtues d'un pantalon d'étoffe rayée et d'une robe longue, ouverte sur le devant, qui laisse le sein entièrement découvert. Elles sont accompagnées par un musicien qui joue du *rebâb* ou de l'instrument à cordes et à archet appelé *kemangeh à gouz*, et par une vieille femme qui marque le rhythme avec le grand tambour de basque nommé *darâboukkeh*. Ces musiciens sont désignés par le nom de *ghazaouâty*. Lorsque les *ghaouâzy* dansent dans les rues, elles quêtent parmi les nombreux spectateurs qui les entourent; mais leur recette la plus abondante provient des femmes des harems, avides de ce speotacle, et qui leur jettent des pièces de monnaie à travers les grilles de leurs fenêtres.

Rien de plus indécent que la danse des ghaouâzy : les pieds et le haut du corps n'y prennent presque aucune part; toute l'action est dans les hanches et dans la partie inférieure du corps jusqu'aux genoux, ainsi que dans les mouvements des bras. Unie au chant,

cette danse exprime, avec une audacieuse liberté, les préludes et les émotions progressives de l'acte sensuel, puis l'abattement qui succède à la crise amoureuse. Les deux mains armées de castagnettes métalliques aux sons argentins, ces femmes ajoutent, par les nuances des sons et par les rhythmes qu'elles impriment à ces espèces de petites cymbales, à l'illusion que fait naître leur pantomime. Tantôt elles les font résonner avec éclat, en les frappant sur les bords; tantôt elles en étouffent par degrés la sonorité, en ralentissant le mouvement. La succession des rhythmes des castagnettes est semblable à celle-ci :
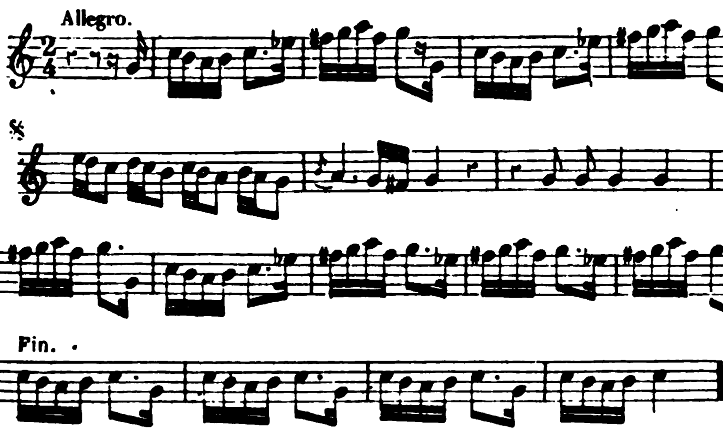


(1)

La danse du peuple arabe est rarement individuelle : presque toujours collective, elle se fait par les danseurs rangés en cercle. Le mouvement de ces danses est en général animé, et toujours mar-

---

(1) Villoteau, ouvrage cité, ch. II, art. V, p. 175-176.
Au mois de juin 1834, un décret de Méhémet-Ali a proscrit l'usage public de ces danses obscènes dans toute l'Égypte; mais elles n'ont pas disparu des grandes villes de l'Asie (Lane, ouvrage cité, t. II, ch. VI, p. 94, note).

qué par le rhythme du *tar* ou tambour de basque. L'air suivant d'une danse de cette espèce suffit pour en faire connaître le caractère (1) :



(2)

D'autres danses populaires commencent dans un mouvement lent s'accélérant par degrés, comme les danses religieuses dont il a été parlé dans le chapitre précédent.

Les moines musulmans appelés *derviches* et *fakirs* ont des danses particulières pour certaines cérémonies de leur culte fanatique : elles se composent de mouvements du corps qui, d'abord modérés, arrivent par degrés à un excès de violence auquel succède la prostration la plus absolue. Un des chants de danse de cette espèce, connu dans l'Orient sous le nom de la *Kaaba*, a cette forme, et se répète plusieurs centaines de fois (3) :
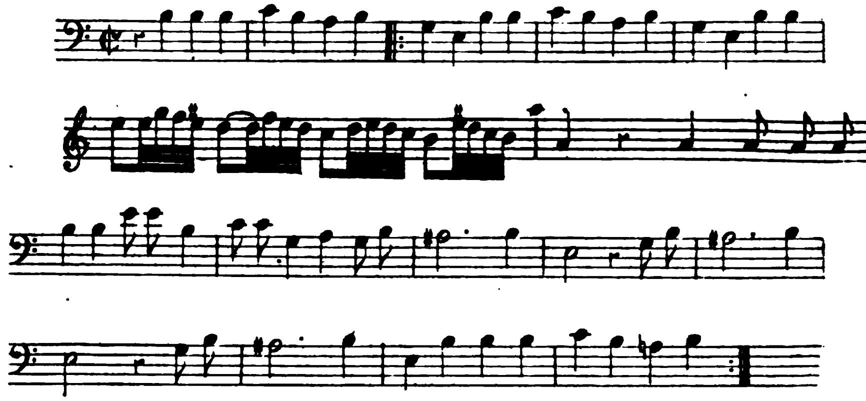
---

(1) Cet air m'a été envoyé d'Alexandrie par Lubbert (*voy.* ce nom dans la *Biographie universelle des musiciens*, t. V, p. 259).

(2) L'air est ici noté tel qu'il m'a été envoyé par feu Lubbert : je crois cependant que le temps fort n'est pas placé comme il devrait l'être, et que la vraie notation de cet air serait celle-ci :



(3) Beethoven a fait de ce chant un des morceaux des *Ruines d'Athènes*, pour l'ouverture du théâtre de Pesth, en 1812.

Temps modéré qui s'anime par degrés.

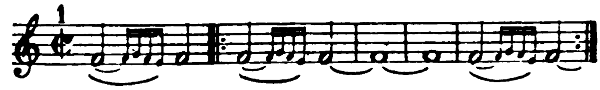


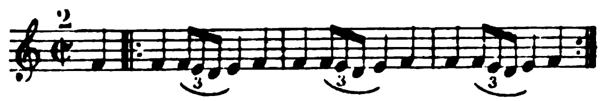
Bien que les joueurs d'instruments, dont la profession se borne à accompagner les danseuses publiques, soient peu estimés, il en est qui occupent une position plus abjecte, car on ne les rencontre qu'à la suite de bateleurs, de saltimbanques et d'escamoteurs : on les appelle *tarragah*. Leurs instruments sont la flûte appelée *nay*, le *rebâb* et le *darâboukkeh*. Cette dernière classe est celle des plus infimes ménétriers.

CHAPITRE NEUVIÈME.

DES IMPROVISATEURS ET DE LEUR CHANT.

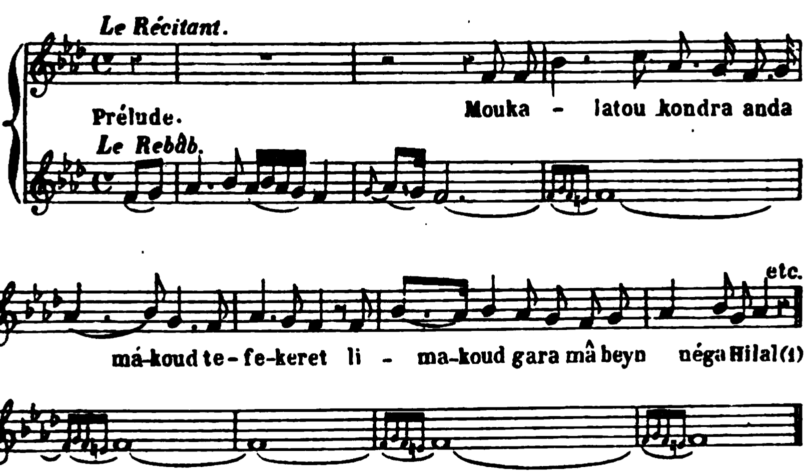
Les Arabes ont le talent de l'improvisation poétique, et l'on trouve dans la plupart des villes de quelque importance, en Asie et en Égypte, des individus qui en font une profession. D'autres, en plus grand nombre, n'improvisent pas, mais déclament, dans une sorte de chant rhythmique, des histoires et des morceaux d'anciens poëtes estimés. On donne à ces improvisateurs ou narrateurs le nom de *chae'r* (poëte). Ils se servent d'un instrument appelé *rebâb*, pour maintenir le ton dans lequel ils chantent, soutenant avec l'archet le son grave du mode, qu'ils brodent de diverses manières, comme on le voit dans ces exemples :





Ce son, soutenu pendant toute la durée du chant, forme une espèce de pédale, dont l'effet a de l'analogie avec le bourdon de la cornemuse ou musette. Presque toujours, le commencement du chant est précédé d'un prélude court sur l'instrument.

Les récitants d'anciennes poésies historiques ou romanesques sont appelés *mohaddety*. Il en est qui se bornent à les lire en les chantant; ceux-là sont accompagnés par un musicien, qui joue le rebâb. D'autres récitent de mémoire et accompagnent eux-mêmes leur chant. Ce chant tient à la fois et du son soutenu et de la déclamation; en voici un exemple :
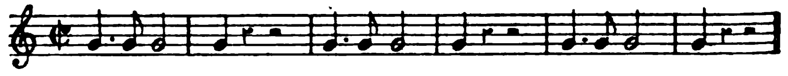


Les improvisateurs et les *mohaddetyn*, ou narrateurs, exercent habituellement leur profession dans les cafés, où ils trouvent toujours

(1) « Khoudra, réfléchissant sur ce qui s'était passé dans la tente de Hilal, commença son conte en ces termes. »
Lane, ouvrage cité, t. II, ch. VIII, p. 136.

un auditoire disposé à les entendre et à les récompenser. Quelques maîtres de ces cafés leur assurent même une somme déterminée, pour les attacher à leur établissement, comme un moyen d'attraction pour les habitués de la maison. L'improvisateur ou le narrateur s'assied sur un tabouret placé au-dessus du banc maçonné qui règne le long de la façade du café. Les fumeurs et consommateurs de café se rangent autour de lui et lui prêtent une attention soutenue. Les personnes riches et distinguées, qui ne fréquentent pas les cafés, font venir chez elles les *châe'r* et *mohaddetyn* pour l'amusement de leur famille, comme elles engagent les joueurs d'instruments et les danseuses, à l'occasion de certaines fêtes domestiques, telles que la naissance d'un enfant, un mariage, ou pour honorer la présence d'un hôte.

Les classes infimes de la population arabe sont avides du plaisir d'entendre les improvisateurs et narrateurs : lorsque l'un d'eux s'arrête dans une place ou dans un carrefour, et fait résonner son rebâb, il est aussitôt environné d'une foule compacte qui garde le plus profond silence.

On connaît dans l'Orient une autre classe de narrateurs musiciens à laquelle on donne le nom de *mousahher*, qui signifie *réveilleur*. Leurs fonctions ne durent que pendant le *ramuszan*, ou carême : elles consistent à annoncer le point du jour, et le moment où doit se faire le dernier repas de la nuit, appelé *sahour*, mot qui équivaut au *réveillon* des catholiques. Aussitôt après ce repas, il n'est plus permis aux musulmans de boire ni de manger avant le coucher du soleil. Le mousahher porte une petite timbale appelée *bâz*, sur laquelle il frappe de temps en temps quatre coups, dans ce rhythme :



Chaque *mousahher* parcourt les rues de son quartier, mais il ne s'arrête qu'à la porte de ceux qu'il croit disposés à le bien récompenser. Là, il récite quelques prières, puis il chante des poëmes et des contes en vers, terminant par des souhaits de bonheur pour le maître de la maison, et frappant, à de certains intervalles, quatre coups sur sa petite timbale, toujours dans le rhythme qu'on vient de voir. Le mousahher a le privilége de s'introduire dans les maisons, et même de pénétrer jusqu'à la porte des harems, où il récite des

poésies galantes, commençant toujours par cette formule adressée aux femmes : *Fermez vos paupières, ô yeux de gazelle*. Souvent aussi, il chante l'histoire scandaleuse du jour, ou, comme disent les Arabes, *ce qui arrive entre le chat et la souris* (1). Le mousahher improvise le chant de ses contes et de ses anecdotes. Au lever de l'aurore, le silence règne partout, et le mousahher rentre dans sa demeure.

CHAPITRE DIXIÈME.

INSTRUMENTS DES ARABES.

Chez les peuples de l'antiquité, on remarque trois espèces d'instruments de musique, à savoir, les instruments à cordes pincées ou frappées, les instruments à vent, et les instruments de percussion. Les Arabes ont de plus les instruments à archet, qu'ils paraissent avoir empruntés aux Persans, et qui sont originaires de l'Inde. Nous parlerons d'abord des instruments à cordes pincées, dont il y a plusieurs variétés.

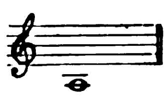
§ I. Instruments a cordes pincées et a manche.

L'e'oud.

Le plus estimé de ces instruments, au temps des califes abbassides, était l'*e'oud*, qui, transporté en Europe, à l'époque de la domination des Arabes en Espagne, est devenu plus tard le *luth* de la musique européenne. Les anciens théoriciens de la musique arabe attribuent l'invention de cet instrument à Pythagore; mais leur erreur est manifeste, car les Grecs n'ont jamais fait usage d'instruments à manche sur lesquels les intonations se forment par la pression des doigts sur les cordes. Ils ne les ont pas connus avant les conquêtes d'Alexandre en Orient; enfin, leurs écrivains de temps postérieurs n'en parlent pas : Athénée lui-même, qui a fourni tant de renseignements sur les instruments connus de son temps (190-228 de J.-C.), n'en mentionne aucun de cette espèce.

---

(1) ما جرى بين القط والفار *mà gârä beyn el qott ou el fâr.*

Le Fârâbi est le plus ancien auteur arabe qui ait donné une description complète de l'*e'oud* à quatre et cinq cordes (1). On y voit que les *e'oud* les plus anciens n'étaient montés que de quatre cordes, et que le manche n'eut originairement que quatre touches ou cases sur lesquelles se posaient les quatre doigts index, moyen, annulaire et petit. On y voit aussi que le nombre des sons produits était de seize, non compris les quatre sons des cordes à vide. Le système d'accord de l'instrument et celui de cette division du manche donnaient pour résultat une échelle diatonique. Le Fârâbi fait ensuite connaître (2) un autre système de division du manche de l'*e'oud*, en sept cases, d'après la méthode des Persans, laquelle produisait vingt-huit intonations d'intervalles plus petits, appelés par le Fârâbi *intervalles mélodiques*, et parmi lesquels se trouvaient employés les quarts de tons ou dièses chromatique et enharmonique. Enfin, on doit au Fârâbi la connaissance du luth ou *e'oud* auquel on avait ajouté une cinquième corde à l'aigu, la corde la plus grave restant invariablement le *la* . Originairement, le manche de l'instrument était divisé en quatre cases, donnant vingt sons diatoniques; mais, par des intercalations semblables à celles de l'*e'oud* à quatre cordes, le nombre des cases fut ensuite porté à sept, suivant le système de tonalité persane (3).

L'*e'oud*, tel qu'il existe aujourd'hui, est un grand instrument, dont on voit la figure (page 109).

Sa plus grande longueur, depuis l'extrémité du cheviller A jusqu'à celle de la table de résonnance, est de 726 millimètres; mais, à partir du sillet B jusqu'à la même extrémité de la table, la longueur n'est que de 677 millimètres. Le dos, très-convexe, ainsi qu'on le voit, se nomme *dahar* en arabe : il est formé de vingt et une côtes de bois

---

(1) Fol. 53-62 de son traité de musique théorique et pratique, manuscrit de la Bibliothèque de Leyde, n° 1063. On est redevable à M. Kosegarten de la publication d'une grande partie du texte de cet auteur, avec une traduction latine, dans l'ouvrage intitulé : *Alii Hispahanensis liber cantilenarum magnus, etc.*; t. I. — La description de l'*e'oud* se trouve pages 77-89. M. Kosegarten traduit le nom الْعُودُ, *el e'oud*, par *cithara arabica*; expression qui a l'inconvénient de donner une idée fausse du genre de l'instrument et de sa forme.

(2) Fol. 57, ex Lugdun. manuscriptis.

(3) Fârâbi, in codice Lugdun., p. 59-62.

d'érable, séparées par vingt filets de bois de Sainte-Lucie. La table est formée d'une seule planche mince de sapin, unie et polie. Le

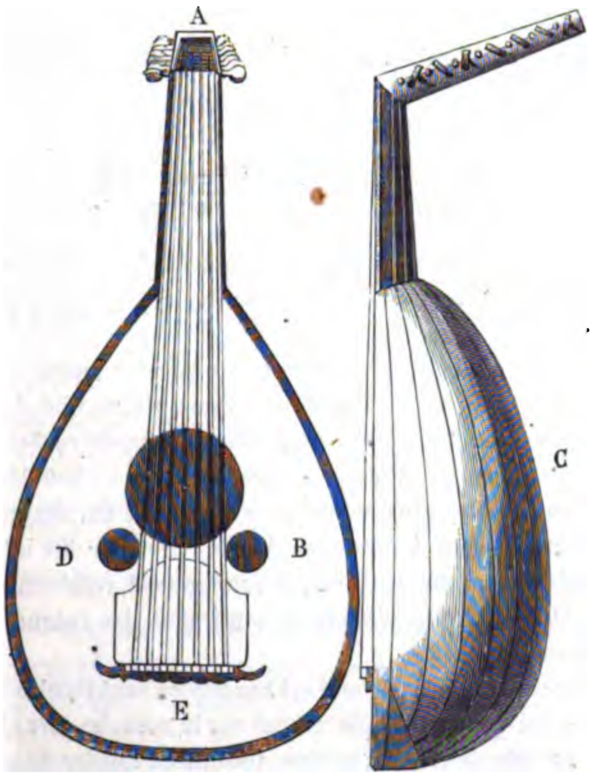
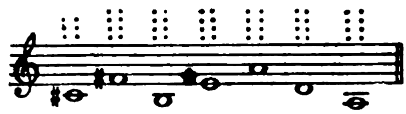


Fig. 1.

manche est plat du côté des cordes, et arrondi du côté opposé. Le cheviller, qui se renverse en arrière et forme avec le manche un angle d'environ 50 degrés, est percé de quatorze trous pour autant de chevilles, dont chacune est percée d'un trou, pour y passer la corde. Le cordier, ou tire-corde C, est un morceau de bois de noyer collé sur la table, et percé de sept paires de trous pour y attacher les cordes. Ces cordes sont faites de boyau, et peu différentes de grosseur. La capacité du corps sonore est très-considérable, car la profondeur, depuis la table jusqu'à la partie la plus élevée du dos, est de 162 millimètres. Le sillet, sur lequel posent les cordes en faisant un angle, et qui est intermédiaire entre le cheviller et le manche, est en ivoire. Il est entaillé de sept paires de petites hoches destinées à

maintenir les quatorze cordes, qui sont accouplées, et à les empêcher de s'écarter de leurs directions respectives. La longueur du manche est de 224 millimètres; sa largeur, près du sillet, est de 49 millimètres, et près de la table, de 67 millimètres.

Les cordes sont à l'unisson deux par deux; leur accord est disposé de la manière suivante :
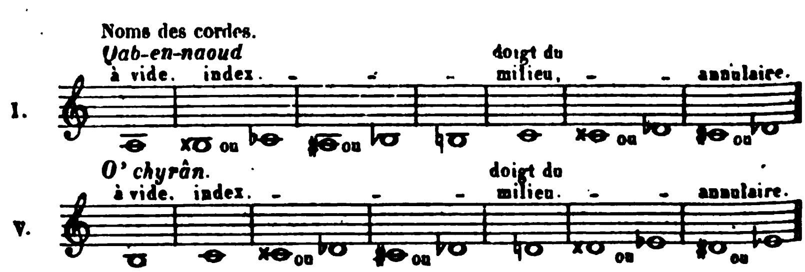


Ainsi qu'on le voit, les cordes de la note la plus grave se trouvent à la droite du manche et de la table, contrairement à ce qui se pratique dans nos instruments.
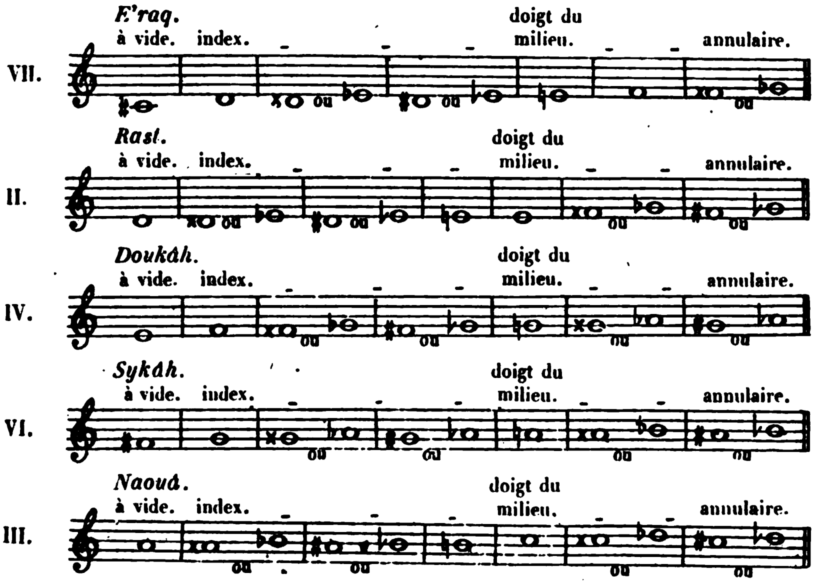
Les cordes de l'*e'oud* se pincent avec un plectre formé d'une lame mince d'écaille, appelée *zackhmeh*, ou d'une plume d'aigle taillée et arrondie par le bout, à laquelle on donne le nom de *rychet en 'neser*.

On a vu précédemment qu'au temps du Fârâbi (300-339 de l'hégire, 912-950 de l'ère chrétienne), l'*e'oud* avait sur le manche des touches ou cases pour y poser les doigts et former les intonations; il n'en est plus ainsi aujourd'hui; le manche est entièrement libre, et l'exécutant doit être guidé par le sentiment des intonations pour les former avec les doigts.

La tablature suivante de l'*e'oud* est rangée suivant l'ordre et l'accord des cordes, ainsi que de leur placement sur le manche. Les chiffres romains, mis en tête de chaque portée, indiquent l'ordre de ces cordes. Il est nécessaire de remarquer que ces cordes se comptent en partant de la droite du manche et allant vers la gauche. Le démanché ne se pratique guère sur cet instrument, parce que le manche est court, et que les grandes dimensions du corps sonore le rendent incommode.

TABLATURE DE L'E'OUD.





Quelques joueurs d'*e'oud*, particulièrement en Asie, se servent du petit doigt, qui atteint à la quarte juste de chaque corde à vide; en sorte que les notes supérieures des sept cordes sont celles-ci :
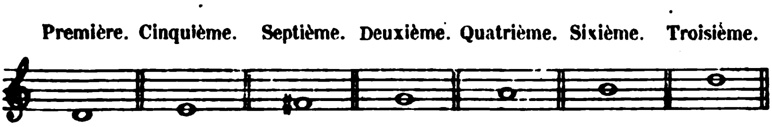




Fig. 2.

La manière de tenir l'e'oud en le jouant se voit dans la figure ci-contre.

Les tanbours.

Les instruments à cordes pincées et à longs manches, représentés sur les monuments antiques de l'Égypte et de l'Assyrie étaient, sans aucun doute, de l'espèce des tanbours arabes, c'est-

à-dire des instruments dont le corps de résonnance, plus ou moins bombé, est surmonté d'un long manche, sur lequel sont tendues deux ou trois cordes métalliques, ou même davantage, lesquelles se pincent avec un plectre. L'origine de cette classe d'instruments est vraisemblablement arienne, ainsi qu'on le verra dans la suite de cette histoire.

Les plus anciens auteurs arabes de traités de musique parlent des tanbours comme étant d'un usage général en Orient. Le Fârâbi n'écrit pas son nom طَنْبُور, *tanbour*, mais الطُّنْبُور, *tounbour* (1). Ibn Khaldoun écrit طنبور, que M. J. Grey Dockson traduit singulièrement par *drum*, *tambour* (2). Villoteau reproche avec raison aux lexicographes et à la plupart des voyageurs d'avoir confondu, faute d'examen, le tanbour avec le luth, la guitare, et même avec la cithare et la lyre (3). Or le luth et la guitare sont montés de cordes de boyau, tandis que le tanbour n'a que des cordes métalliques : à l'égard de la cithare et de la lyre, qui n'avaient pas de manche et dont les cordes se pinçaient à vide, l'assimilation est encore plus ridicule.

Le Fârâbi distingue deux sortes de tanbours qui existaient de son temps : il donne au premier de ces instruments le nom de *tanbour de khoraçan* (4), lequel était particulièrement en usage dans les régions orientales et septentrionales de la Perse ; l'autre, appelé *tanbour de Bagdad*, était plus répandu dans l'Irak, c'est-à-dire, dans les provinces de l'ouest et du midi. Il y avait, dit le Fârâbi, plusieurs variétés de ces instruments, lesquelles différaient de forme et de grandeur. Leurs cordes étaient, en général, doublées à l'unisson. « A l'égard « du tanbour *bagdadique*, ainsi nommé, ajoute le Fârâbi, de la ville « où nous écrivons ce livre, il est le plus usité (en Arabie), et

---

(1) In cod. Lugdun., fol. 62. — M. Kosegarten traduit ce non par *pandura* (ouvrage cité, t. I, p. 89) ; mais la *pandore* n'a pas la forme du *tanbour*.

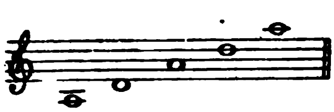
(2) *Asiatic Journal and Monthly Register*, vol. XX, p. 643. Ce savant interprète de l'ouvrage de Khaldoun paraît avoir ignoré que les noms des divers tambours arabes sont دف, *deff*, nom générique, طار, *tar*, tambour de basque, رق, *req*, tambour de même espèce et plus petit, enfin le grand tambour بندير, *bandyr*.

(3) *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*, 1re partie, ch. II, p. 248, du tome 13 de la *Description de l'Égypte*, édit. in-8°.

(4) Province de la Perse.

« pour cette raison, nous en parlerons d'abord; puis nous exposerons « ce qui concerne le *tanbour de Khoraçan* (1). »

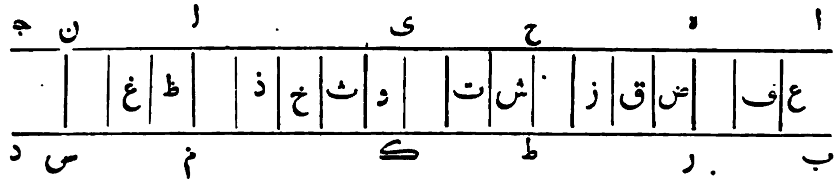
D'après la description qu'en donne cet écrivain, le tanbour de Bagdad n'avait que deux cordes, et le manche était divisé par sept ou huit cases, ou par un plus grand nombre. La description du tanbour de Khoraçan est plus intéressante, parce qu'elle explique les causes de la formation définitive du système tonal des Arabes, ainsi que des variations multipliées des intervalles déterminés par les cases des instruments de ce genre. Suivant les lieux, répète le Fârâbi, ce tanbour était divers de forme et de proportions. Les cordes tendues par les chevilles passaient, deux à deux, sur un chevalet, pour aller s'attacher au cordier. Un certain intervalle séparait les cordes d'un son de celles d'un autre. Les touches ou cases de cette espèce de tanbour étaient nombreuses, dit le Fârâbi; fait très-remarquable pour le temps où il écrivait (commencement du dixième siècle de l'ère chrétienne). Les intervalles étaient moyens depuis le sillet jusque vers le milieu du manche; mais ils devenaient de plus en plus petits en approchant de l'extrémité de ce manche. La position de ces cases n'était pas partout uniforme : dans certains lieux, les cases produisaient une série de sons qui changeait ailleurs. Les uns avaient des cases fixes; d'autres les rendaient variables; pour les uns, les mutations étaient fréquentes; pour d'autres, elles étaient plus rares. Pourtant, dans le nombre des cases, il y en avait *cinq* qui ne variaient pas; quelquefois il y en avait davantage. Ceci, on l'a vu, est conforme à la théorie tonale des Arabes, où les sons du système représenté par les notes suivantes sont immuables :

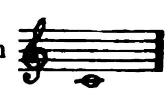
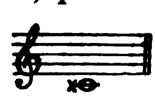
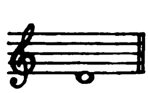


Le Fârâbi nous apprend aussi que les cases du tanbour de Khoraçan étaient au nombre de dix-huit, et que, de ce nombre, treize étaient mobiles. La démonstration des cases stables et des cases mobiles, dans l'accord du tanbour de Khoraçan, que donne cet auteur, ne correspond pas exactement aux signes ou chiffres par lesquels les

(1) Cfr. le texte arabe et la traduction latine, par M. Kosegarten, dans l'ouvrage intitulé *Alii Hispahanensis*, etc., t. I, p. 89-95.

théoriciens venus trois ou quatre siècles après lui ont noté les quarante sons du système arabe : toutefois, elle donne lieu à des rapprochements qui ont de l'intérêt. Voici sa figure :



Les deux grandes lignes parallèles sont deux des cordes du tanbour. La première à vide, représentée par la lettre *élif* ا de l'alphabet arabe, et qui est aussi le chiffre 1, est le signe du son *la* 
La deuxième corde à vide est représentée par la lettre *ba* ب qui est aussi le chiffre 2, et qui est le signe du son . Le *hé* ه de la première corde est le chiffre 5, lequel est le signe du son , et le *vav* و de la deuxième corde, qui est le chiffre 6 de la numération arabe, est le signe du son . Le *ha* ح de la première corde, sixième lettre de l'alphabet arabe et chiffre 8, est le signe du son , et le *tha* ط, chiffre 9, désigne le son .

Tout cela est conforme à la notation des théoriciens arabes postérieurs au Fârâbi ; mais le reste du tableau appartient à un autre système de signes, pour les cases fixes comme pour les cases mobiles : ainsi, l'on y voit le *aïn* ع, qui vaut 70, le *fa* ف, qui vaut 80, et le *ghaïn* غ, qui vaut 1,000, bien qu'il n'y ait que quarante sons dans l'échelle générale de la musique arabe.

Le texte du Fârâbi, d'où est tiré ce qu'on vient de lire, est de la plus haute importance, et fournit de bien précieux renseignements, qui justifient ce qui a été dit dans notre Introduction concernant les rapports intimes du système ancien de la musique de l'Inde et de celui de

la Perse; car on verra dans nos sixième et septième livres que la variété des mutations de notes des instruments et des sons dans les échelles tonales des deux peuples est soumise à un principe identique. D'autre part, comme nous venons de le dire, nous trouvons, dans la description du tanbour de Khoraçan, l'explication de la formation du système tonal de la musique des Arabes, ainsi que des nombreuses anomalies qui se font remarquer dans la nature des intervalles musicaux déterminés par les positions des cases sur les manches des diverses sortes de tanbours maintenant en usage dans l'Orient, et qui vont être décrits.

La plus grande espèce de tanbour est celle qui est connue en Asie et en Égypte sous le nom de *tanbour kébyr-tourky*, c'est-à-dire, *grande mandoline turque*. Cette désignation n'est pas exacte, car le grand tanbour dont il s'agit, et qui était d'un usage général à Constantinople au commencement du dix-huitième siècle et jusqu'au dix-neuvième, n'est autre que le tanbour persan. Ses cases étaient au nombre de trente-quatre, qui, avec le son à vide, donnaient trente-cinq notes à chaque corde. Tous les tons et demi-tons étaient divisés par quarts de tons (1). On trouvera la tablature de cet instrument dans le sixième livre de cette histoire. Il ne faut pas croire, d'après son nom, que les Turcs l'ont inventée; ils en ont reçu la connaissance et l'usage pendant leur longue domination dans la Perse. Elle était déjà connue alors chez les Arabes, ainsi qu'on le voit dans l'histoire de ce peuple, par Ibn Khaldoun. Cet écrivain la désigne très-exactement, en disant que sa forme était celle de la moitié d'une sphère (2). La longueur totale de l'instrument est de 1m 340. Le manche et le cheviller seuls ont 1m 015; le corps sonore ou la caisse a 325 millimètres. On voit la forme du *tanbour kébyr-tourky* page 116.

Comme dans tous les instruments du même genre, le manche et le cheviller ne forment qu'une seule tige verticale. Le cheviller n'est pas creux; il est plein, plat sur le devant et arrondi derrière. Les chevilles, en forme de petits maillets et au nombre de huit, sont placées moitié sur le devant ou dans le plan de la table de résonnance, et moitié sur le côté gauche; elles n'ont pas de trou pour y passer les cordes; celles-ci sont attachées sur la tête des chevilles, passent alternativement dans les creux qui y sont

---

(1) Toderini, *Letteratura turchesca*, t. I, p. 237, 251 et planche I.
(2) *Asiatic Journal and Monthly Register*, vol. XX, p. 644.

pratiqués à droite et à gauche, et forment une croix de Saint-André; puis on les tourne sur la queue des chevilles, et l'on achève de les y rouler en les accordant.

La partie bombée du corps de l'instrument est formée de neuf grandes côtes minces d'un bois roussâtre satiné, lesquelles partent de l'emboîture du manche, et se prolongent jusqu'à l'extrémité inférieure. La table, au lieu d'être formée d'une seule planche mince de sapin, comme celle de l'*e'oud*, est composée de quatre morceaux du même bois, réunis et collés dans leur longueur. Les côtés sont complétés par des planches minces d'acajou et de filets du même bois. Le diamètre de cette table est de 318 millimètres.

Sous les chevilles et au-dessus du sillet, est une sorte d'anneau fait de treize tours de corde métallique mince, sous lequel passent les cordes, pour les maintenir sur le sillet. Ce sillet est fait d'un morceau de bois d'acajou entaillé de quatre couples de petites hoches pour recevoir les cordes et les maintenir dans leur direction. Celles-ci s'attachent au cordier collé au-dessous de l'extrémité inférieure de l'instrument.

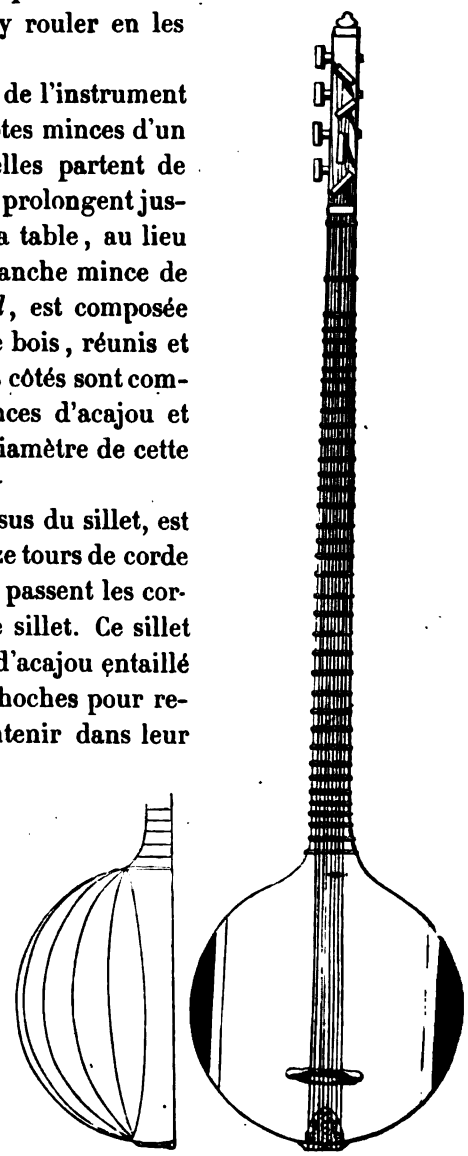


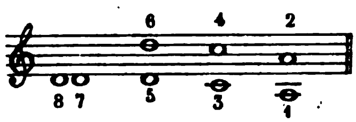
Fig. 3.

Dans l'espace compris entre le sillet et la table, le manche est divisé inégalement par trente-six cases formées de cinq tours d'une corde fine de boyau très-serrés les uns contre les autres, sur le manche. Une trente-septième case, collée sur la table, est faite d'un bout aminci de plume d'aigle. Ces trente-sept cases et le son des cordes à vide donnent trente-huit degrés, c'est-à-dire, deux octaves et un ton,

suivant le système arabe de dix-sept intervalles par octave. Le tanbour kébyr-tourky fournit ainsi la démonstration pratique de la réalité de ce système; ce qui lui donne une grande importance historique.

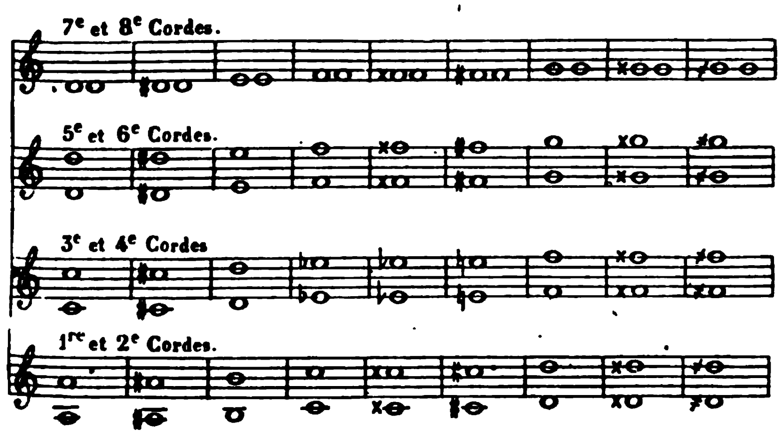
Les tanbours n'ont pas d'ouïe dans la table comme l'*e'oud;* on y supplée, pour le tanbour kébyr-tourky, par deux ou trois petits trous çà et là dans la table, et un ou deux à la partie inférieure du corps bombé, afin de mettre l'air extérieur en communication avec l'intérieur de la caisse sonore. Comme les cordes de l'*e'oud*, celles de tous les tanbours se pincent avec un plectre d'écaille ou de plume d'aigle.
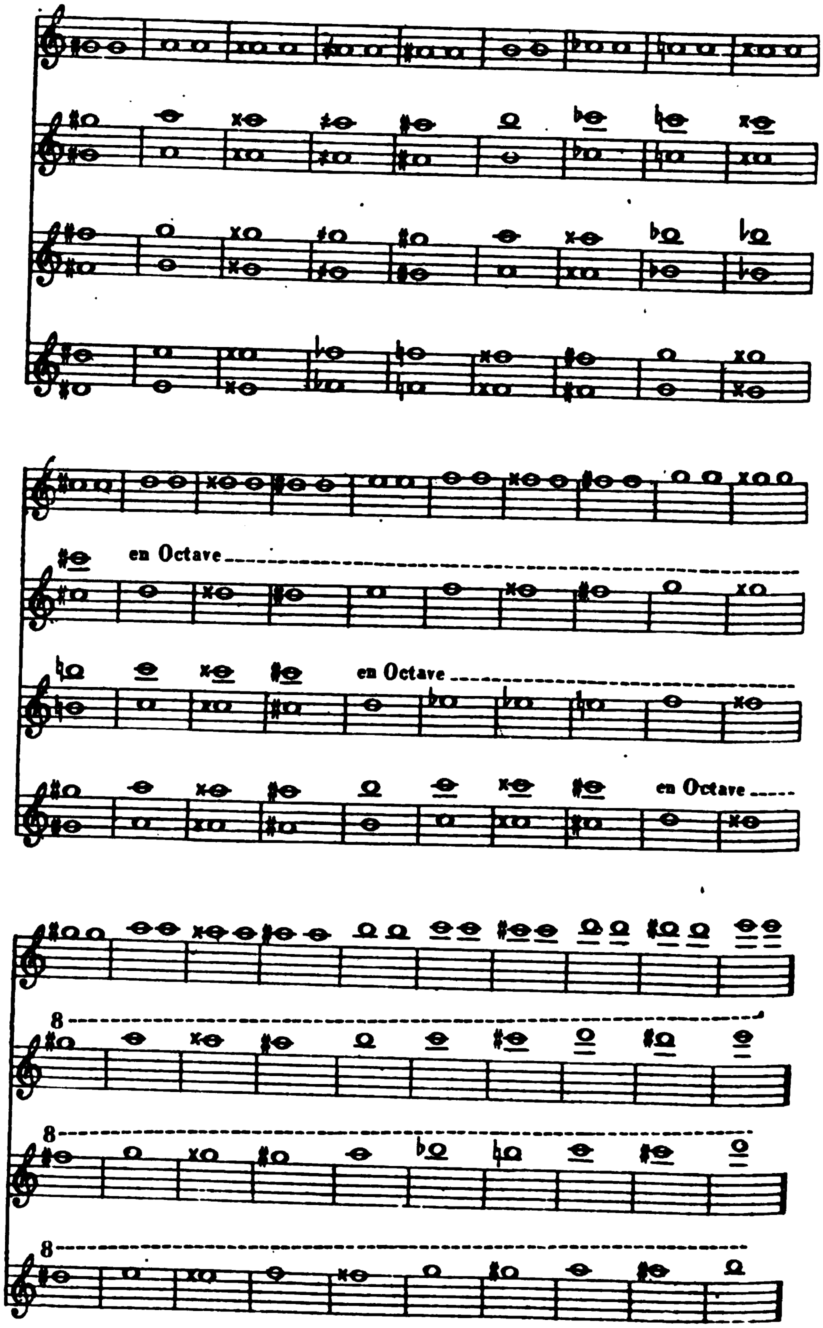
Les cordes du tanbour kébyr-tourky sont accordées de cette manière :



On voit que la note la plus grave se trouve, comme à l'*e'oud*, placée à la droite du manche. Les deux cordes de cette note sont accordées à l'octave et sonnent le *la;* la troisième et la quatrième sonnent l'*ut* à l'octave, la cinquième et la sixième, le *ré*, également à l'octave, et les deux dernières, le *ré* grave à l'unisson. Dans la première octave de chaque série des cordes doubles, deux tons sont divisés par quarts de tons; ce qui indique l'origine persane de l'instrument : tous les autres tons sont divisés par tiers. Ces intonations diverses sont déterminées par la position des cases. Pour représenter les quarts de ton, Villoteau se sert des signes de la note simple et de la même note modifiée par × ≠ # : on emploie ici les mêmes signes.

TABLATURE DU TANBOUR-KÉBYR-TOURKY.




en Octave
en Octave
en Octave
8
8
8

Le *tanbour chargy* (oriental) a la forme d'une longue poire, un peu aplatie sur les côtés : sa hauteur, y compris le manche et le cheviller, est de 1^m 126. A l'exception de la table, tout l'instrument est peint en noir. On en voit la forme ci-contre :

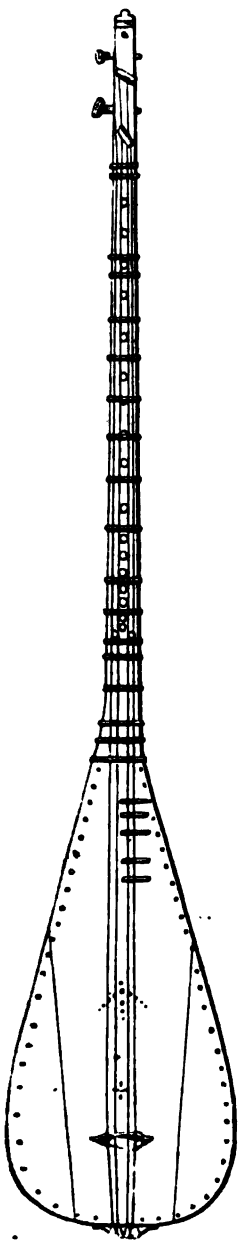
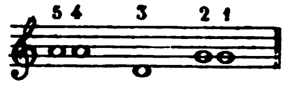


Fig. 4.

La partie convexe du corps sonore, appelée *qaça'h*, est faite d'un morceau d'orme creusé dans toute sa longueur; ses parois ont environ 5 millimètres d'épaisseur; le dos est angulaire et non arrondi. Le manche et le cheviller ne forment qu'une tige verticale, plate sur le devant, arrondie en dessous. Cette tige est entée dans la partie supérieure du *qaça'h*. La table, faite de trois petites planches de sapin, unies et collées, n'a point d'ouïe; mais un trou rond, percé sur le côté du corps de l'instrument, sert à y introduire l'air, pour donner plus d'intensité à la résonnance. A 41 millimètres au-dessus du bord inférieur de l'instrument, est placé le chevalet, qui se prolonge sur toute la largeur de la table. Le cordier, semblable à celui du tanbour kébyr-tourky, mais plus petit, est fait d'un morceau de bois de cornouiller. Au lieu de trous, il y a trois petites entailles formant des espèces de dents auxquelles on attache les cordes. Le sillet est fait d'une petite lame de bois de citronnier enchâssée dans une rainure. A 5 millimètres au-dessus, est l'anneau qui sert à abaisser les cordes sur le sillet. Les chevilles, au nombre de cinq, sont placées sur le dessus et sur le côté du cheviller. Les cordes sont attachées sur leurs têtes, comme aux autres tanbours. Ces cordes sont métalliques, à savoir, trois en laiton, placées à gauche, et deux en acier, qui sont à la droite du manche.

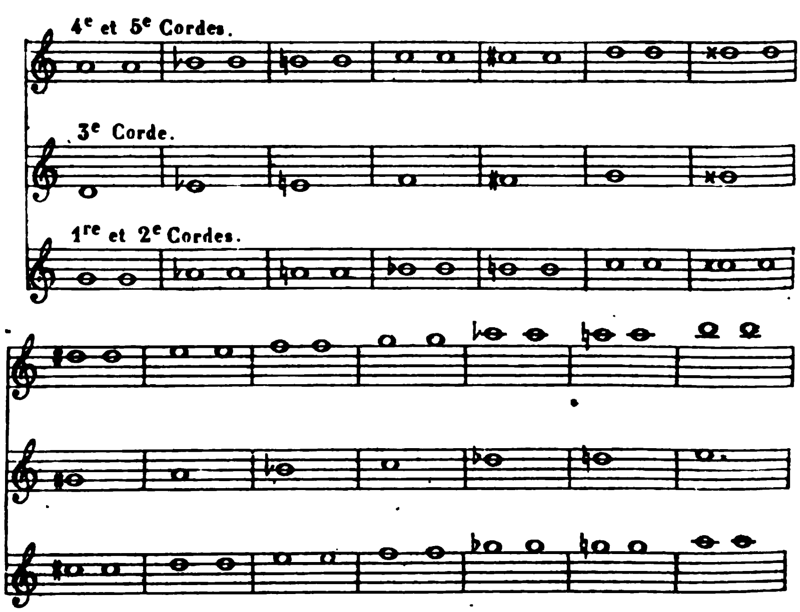
Accord du tanbour chargy.
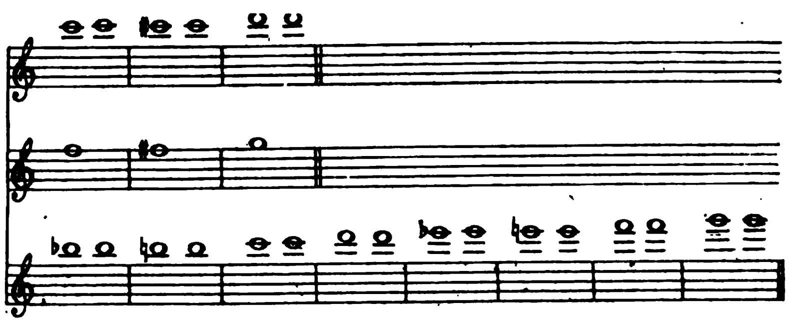


Les cases sont au nombre de vingt et une : seize de ces cases ou touches divisent inégalement le manche; elles sont faites de plusieurs tours de corde mince de boyau très-serrés; les cinq autres sont sur la table et se composent de petites lames minces de roseau.

La tablature du *tanbour chargy,* ainsi que celle des *tanbours boulghary,* et *baghlamah,* dont il sera parlé tout à l'heure, indiquent que ces instruments ne sont pas d'origine arabe; car, à l'exception d'un seul ton divisé par tiers, tous les autres intervalles sont chromatiques et diatoniques sur chaque corde, c'est-à-dire, des demi-tons et des tons. De là vient que, suivant la remarque de Villoteau (1), on ne voit ces instruments qu'entre les mains des Juifs, des Grecs, et des Arméniens, quoiqu'ils soient répandus en Arabie, dans l'Asie occidentale et en Égypte.

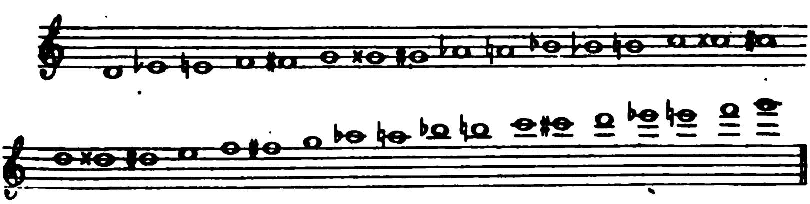
TABLATURE DU TANBOUR CHARGY.



(1) Ouvrage cité, 1re partie, ch. II, art. Ier, p. 248.



En réunissant les intonations des trois cordes simples et doubles de cet instrument en une seule échelle, on voit qu'elle est à la fois chromatique et enharmonique, comme elle est indiquée ici :



La forme de l'instrument, la longueur du manche et l'échelle de ses sons, dont la plus grande partie est chromatique, autorisent la conjecture que le *tanbour chargy* a pour origine les instruments de même forme représentés dans les monuments antiques de l'Égypte et de Ninive, et qu'il n'en est qu'une modification produite par le temps.

Le *tanbour boulghary* (mandoline bulgare) semble devoir être, d'après ce nom, originaire de la Valachie; cependant Villoteau dit qu'on y reconnaît le goût asiatique par le luxe de ses ornements (1). Cet écrivain ne donne qu'une longueur totale de 578 millimètres à cet instrument, et dit que c'est le plus petit des tanbours : le mien est plus grand, ayant 69 centimètres, depuis la tête du cheviller jusqu'à l'extrémité inférieure de la table. La forme du corps sonore est exactement celle du *tanbour chargy*, mais dans des proportions plus petites. Le *qaça'h* est aussi creusé dans un morceau de bois d'orme,

---

(1) Loc. cit., p. 275.

et la table est également formée de trois morceaux de sapin unis et collés. Le manche et le cheviller sont d'une seule pièce de bois d'érable, incrusté en nacre de perle; le cordier est fait du même bois, et le sillet, de bois d'acajou. Le chevalet est semblable à celui du tanbour chargy. Villoteau ne donne que quatre chevilles au tanbour boulghary; le mien en a six, et toutes les cordes sont doubles. Les deux premières de ces cordes sont en laiton, les quatre autres en acier. Les treize cases qui divisent le manche, et le son à vide, produisent quatorze intonations pour chaque corde. On voit ici la forme de cet instrument.

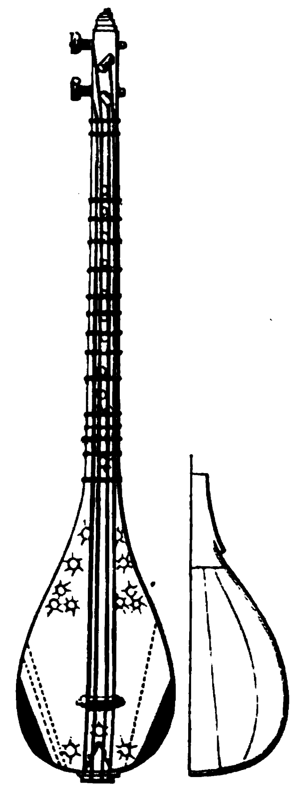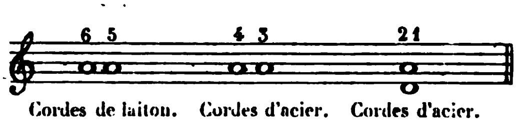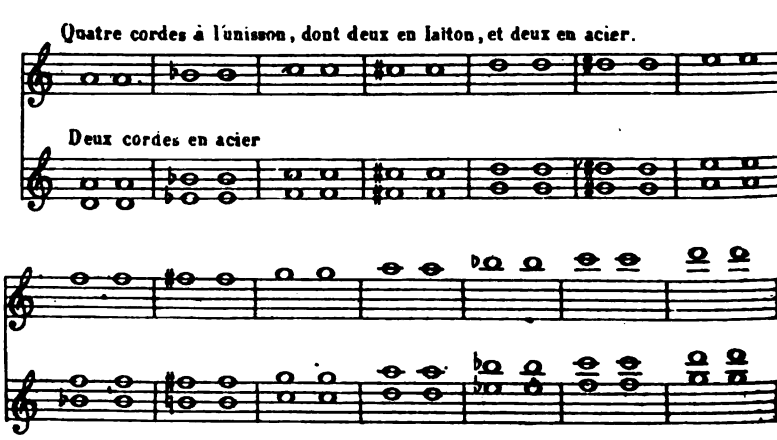


Fig. 5.

Accord du tanbour boulghary.



TABLATURE DE CET INSTRUMENT.



Le *tanbour bouzourk* est une grande mandoline originaire de la Perse; car *bouzourk* est un mot persan (1). La description et la figure de cet instrument, publiées par Villoteau (2), ne ressemblent pas à celui qui m'a été envoyé d'Égypte avec ce nom écrit sur le dos : طنبور بُوزُورك *tanbour bouzourk.* On les voit ici tous deux, figures 6 et 7. Le tanbour bouzourk, dit Villoteau, a six chevilles, six cordes et vingt-cinq touches; le mien a dix chevilles, dix cordes, vingt-deux cases sur le manche et douze sur la table. Suivant le même écrivain, l'instrument a 1m049 de hauteur totale; le mien a 1m097; enfin, la partie convexe du corps sonore de l'instrument décrit par Villoteau est composée de côtes de



Fig. 6.

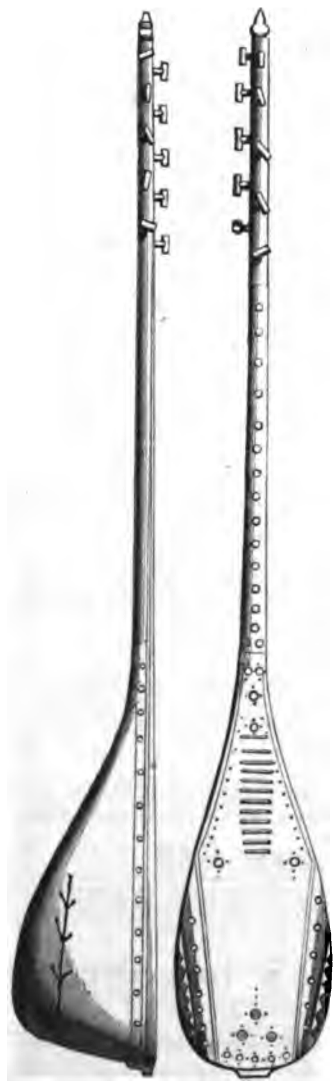
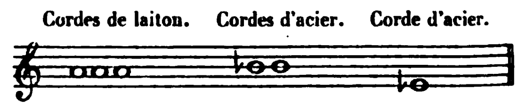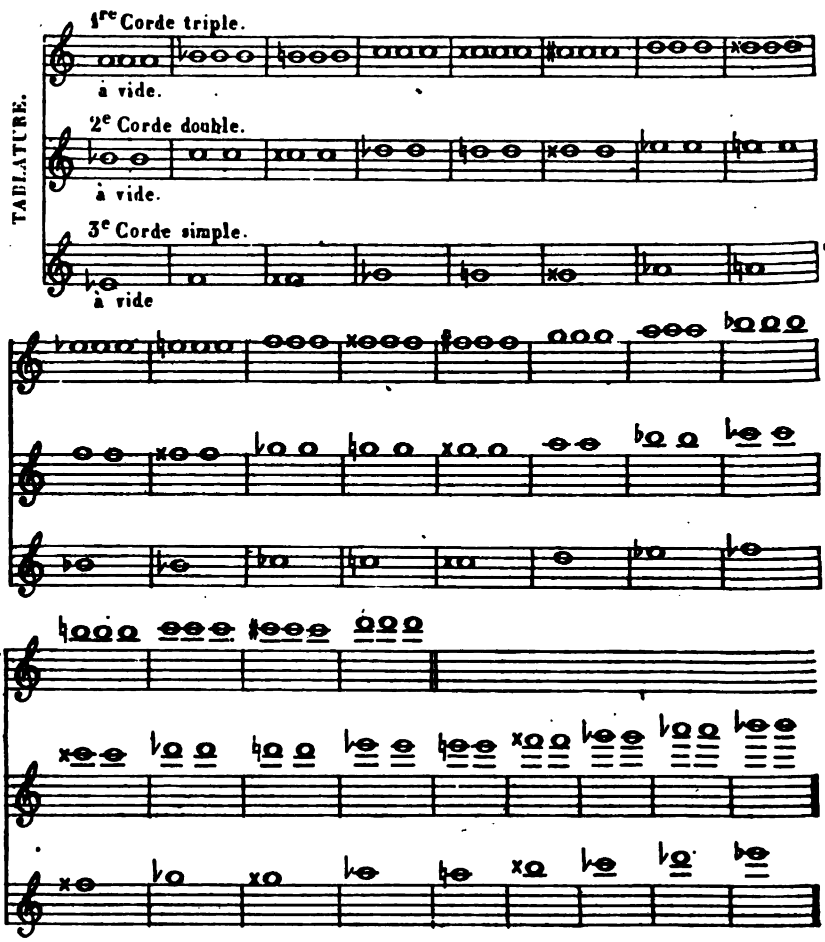


Fig. 7.

(1) بزرك, *grand.*
(2) Ouvrage cité, 1re partie, chap. V, et planche AA, fig. 6.

bois mince, comme le *tanbour kébyr-tourky*, tandis que dans mon *tanbour bouzourk*, le corps de résonnance, ayant la forme d'une moitié de longue poire aplatie sur les côtés, est creusé, comme le tanbour chargy, dans une grande pièce d'orme, et chargé d'ornements imprimés avec un fer rouge, ainsi que d'un grand nombre de petits disques en nacre de perle. La table est faite d'un sapin très-fin, et se prolonge jusque sur le manche.

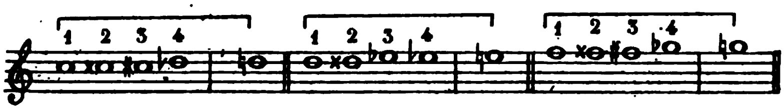
L'accord du *tanbour bouzourk* donné par Villoteau est celui-ci :
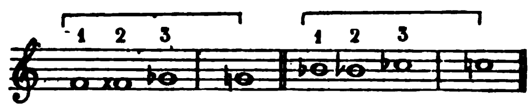




Nota. Ces cinq derniers sons de la deuxième corde double et de la troisième simple se font sur les cases de *qalam* ou roseau placées sur la table.

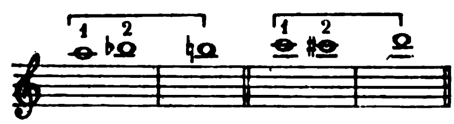
L'origine de l'instrument dont on vient de voir la tablature n'est pas douteuse. Lors même que son nom ne prouverait pas qu'il appartient à la Perse, son échelle tonale en fournirait la démonstration, car on y remarque trois tons divisés par quarts, comme on le voit ici :



D'autres tons y sont divisés par tiers, comme ceux-ci :



D'autres, enfin, sont divisés par demi-tons chromatiques, particulièrement dans les sons aigus, comme on le voit ici :



(1)

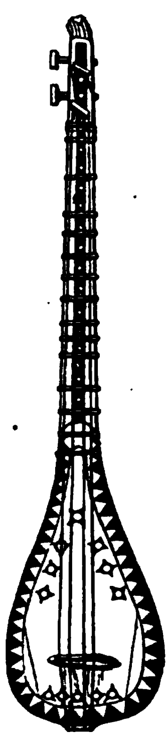


Fig. 8.

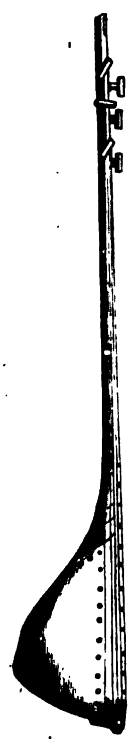


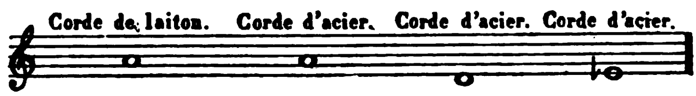
Fig. 9.

Ces faits jettent quelque lumière sur la manière dont a pu se former la tonalité de la musique arabe, en dix-sept intervalles dans l'octave. Placés entre les Persans, dont le système tonal était composé de quarts de ton, et les peuples de la Mésopotamie et de l'Égypte, dont l'échelle tonale était purement chromatique, les Arabes paraissent avoir pris des premiers les petits intervalles qui divisent le ton, en les modifiant, et des autres les deux demi-tons de leur gamme. Le *tanbour bouzourk* peut être considéré comme une combinaison éclectique des trois systèmes.

La dernière espèce de *tanbour* est appelée *baghlamah*, c'est-à-dire, *mandoline d'enfant*, à cause de ses petites dimensions. Semblable au tanbour bouzourk décrit par Villoteau, à l'égard de la forme, ce tanbour n'a guère que le tiers de sa grandeur. On en voit ici la figure.
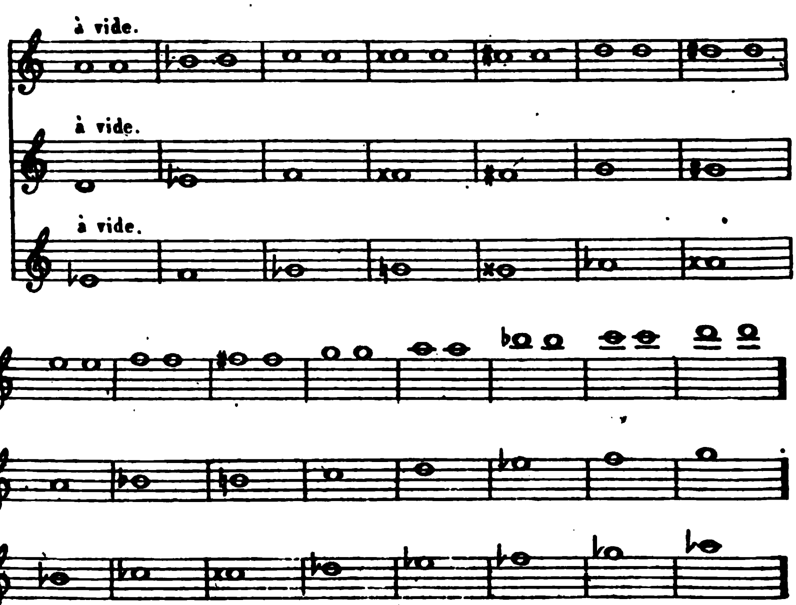
(1) Je n'ai pas l'accord de mon *tanbour-bouzourk* à dix cordes; ce qui ne me permet pas d'en donner la tablature.

Le manche n'est divisé que par quatorze touches ou cases, parce qu'un seul ton de chaque corde est divisé par tiers, et que tous les autres intervalles sont des demi-tons ou des tons. L'instrument est monté de quatre cordes, dont une de laiton, et trois d'acier, lesquelles sont accordées de cette manière :



Chaque corde produit quinze intonations, y compris la corde à vide.

TABLATURE DU TANBOUR BAGHLAMAH.



Villoteau dit de l'accord du tanbour baghlamah qu'il est en sens inverse de celui du tanbour bouzourk ; car, ajoute-t-il, dans celui-ci les sons sont coordonnés de manière qu'en les regardant comme étant les sons fondamentaux d'un mode, la tonique est au grave, la dominante et la sous-dominante à l'aigu, tandis que dans l'accord du tanbour baghlamah, au contraire, la tonique est à l'aigu, la dominante et la sous-dominante sont au grave. Il est difficile de saisir le sens de cette

observation de l'érudit musicien, puisque, dans le tanbour baghlamah, comme dans tous les tanbours de la musique arabe, la première corde, à partir de la gauche, est la plus haute ou l'une des plus hautes, et la dernière, à droite, est la plus basse, ou du moins l'une des plus graves. Cette manière d'accorder est en opposition avec celle de l'Europe, pour les instruments à cordes pincées, comme pour les instruments à archet, parce que les Orientaux ne connaissent pas l'harmonie, et qu'ils ne font résonner qu'une corde, ou plusieurs cordes à l'unisson, avec une plume d'aigle ou un morceau d'écaille, et jamais avec les doigts.

Les Arabes de l'Algérie ont deux instruments à cordes pincées différents de ceux de l'Asie. Le premier est la ***kuitra***, altération du mot ***kitârah***. C'est une grande guitare à quatre cordes doubles, dont l'usage est général pour guider la voix dans le chant. On en voit la forme fig. 10.

L'autre instrument est le tanbour des Kabyles, monté de deux cordes posées sur un chevalet. Son nom est ***ganibry***, et l'on en voit la forme fig. 11.

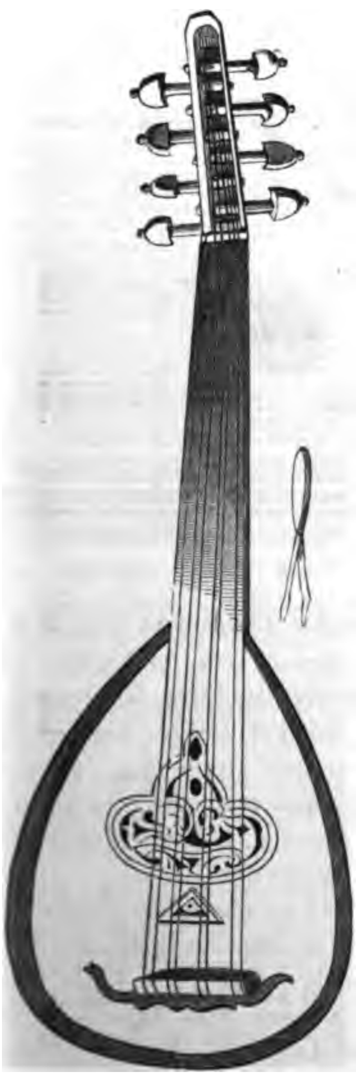


Fig. 10.

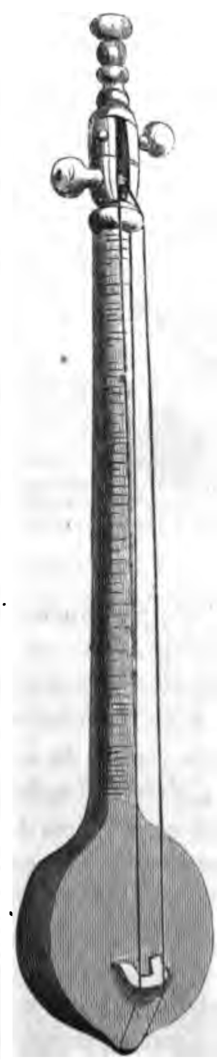


Fig. 11.

§ II. Instruments a cordes pincées, sans manche.

Qânon.

Le *qânon* est un instrument polycorde dont la caisse sonore a la forme d'un trapèze, et dont la diagonale forme un angle très-aigu avec le grand côté. On en voit ici la figure.

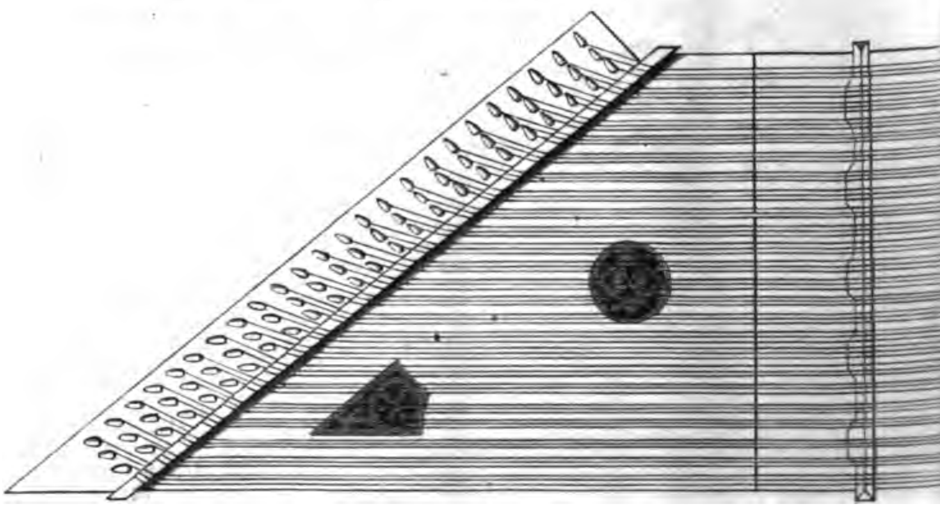


Fig. 12.

L'épaisseur de la caisse, y compris la table d'harmonie et le fond, n'est que de 47 millimètres. Elle est composée d'un fond solide en bois d'acajou blanc, ajusté par entailles avec les côtés, sur lesquels la table est encastrée à fleur. Cette table, dont l'épaisseur est de quatre millimètres, est faite en partie du même bois que le fond. La plus grande partie, en bois, s'étend depuis le sommet du trapèze jusqu'à la distance d'environ 68 centimètres du chevalet. La continuation de la table, jusqu'à la base du trapèze, est formée d'un châssis à claire-voie sur lequel est collée une peau de *bayâd,* au niveau du reste de la table. La différence de ces deux parties de la table est indiquée dans la figure ci-dessus, par la ligne horizontale qui coupe la table. Au-dessous du châssis à claire-voie est une traverse fixée dans les deux côtés parallèles pour en assurer la solidité. La partie solide de la table est percée de deux grandes ouïes, pour la propagation du son. Sur la

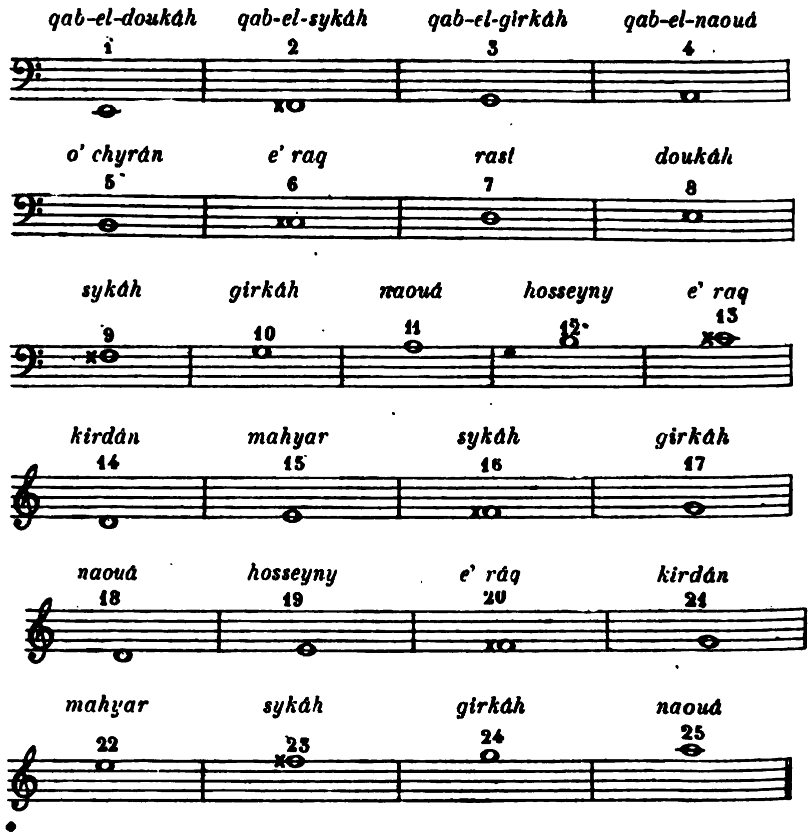
peau qui recouvre le châssis, sont collés les cinq talonnets qui supportent le chevalet. Le cordier, percé de soixante-quinze trous pour y attacher les cordes, est collé au bord supérieur du côté de la caisse qui forme la base du trapèze. Le cheviller est une planche large de 7 centimètres, placée en dehors de la caisse de l'instrument, dans toute la longueur de la diagonale, dont elle forme le sommet. Elle est soutenue par trois supports en cuivre, et percée de soixante-quinze trous pour autant de chevilles. Le sillet, qui borde la caisse dans toute la longueur de la diagonale, a soixante-quinze entailles profondes, destinées à assurer la direction des cordes lorsqu'elles sont pincées. Ces cordes, accordées trois par trois à l'unisson, sont faites de boyau, et ne diffèrent pas beaucoup de grosseur, au moins dans le qânon de ma collection; cependant Villoteau dit que, dans les qânons qu'il a vus, les douze cordes les plus graves ont la grosseur d'un *la* de violoncelle; les vingt cordes suivantes diminuent de moitié, et les autres vont en s'amincissant jusqu'à ce qu'elles ne soient plus que de fines chanterelles.

Les joueurs de qânon ont à l'index de chaque main une sorte d'anneau ou de *dé* sans fond, d'une forme particulière. Entre l'anneau et le doigt, ils placent une mince lame d'écaille, qui sert à pincer les cordes, comme tous les plectres en usage dans l'Orient.

L'Arabe qui joue du qânon est assis à terre ou sur un tapis à la manière orientale, et tient l'instrument sur ses genoux.

Les soixante-quinze cordes du qânon, étant accordées trois par trois à l'unisson, donnent vingt-cinq notes qui forment trois octaves et une quarte. Le son le plus grave correspond au *mi* sur la quatrième corde du violoncelle : ceux qui répondent à nos *fa* et *ut* ne sont à l'unisson juste ni de ces notes diésées, ni des mêmes notes bécarisées; ils produisent ces mêmes notes, élevées seulement d'un tiers de ton. Chaque note de l'étendue de l'instrument a son nom particulier, qui est celui du mode dont chacune de ces notes est la tonique. De là vient le nom de *qânon* قانون, qui en arabe signifie *règle*, *type*, *modèle*, comme le κανών grec. Le qânon règle en effet l'intonation de la tonique de chacun des modes de la musique arabe. Sauf les altérations des notes *fa*, *ut*, comme toniques des neuvième et dixième transpositions du mode *rast*, l'accord du qânon est diatonique, comme dans la notation suivante.

Étendue et accord du qânon.



Les musiciens arabes exécutent, sur le qânon, des traits rapides ou ornements du chant, tels que ceux-ci, en faisant glisser le bout du plectre sur les cordes :



Le *qânon* de l'Algérie est plus petit que celui des Arabes asiatiques : il n'a que vingt et une notes, dont chacune a trois cordes à l'unisson, formant un total de soixante-trois cordes. La forme de ce qânon est celle qu'on voit à la page suivante :

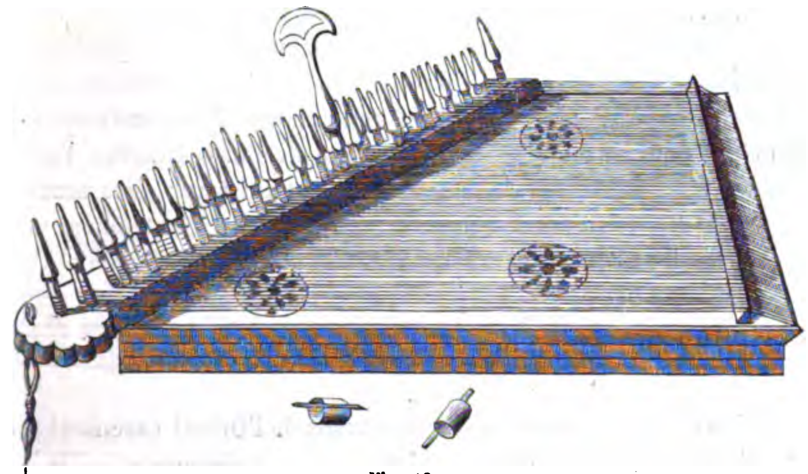


Fig. 13.

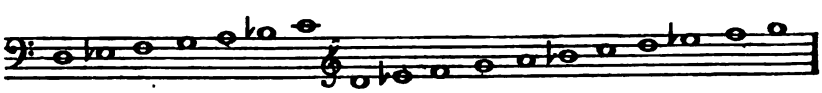
Le santir.

Comme le *qânon*, le *santir* est composé d'une caisse sonore dont l'épaisseur, depuis la table d'harmonie jusqu'au fond, n'a pas plus de quatre centimètres. Sa forme est celle d'un trapèze ou triangle tronqué à son sommet. Il est monté de cordes métalliques qui se frappent avec de petites baguettes recourbées vers l'extrémité en une sorte de talon garni d'ivoire, d'os ou de corne : c'est par ce bout des baguettes que l'on fait résonner les cordes (1). Villoteau dit que les Arabes de l'Égypte ne jouent pas du *santir*, et qu'il est abandonné aux chrétiens et aux Juifs : cependant les Arabes de l'Asie en font usage, particulièrement à Bagdad et à Damas.

La table du *santir* est en sapin et percée de deux ouïes; elle n'est pas, comme celle du *qânon*, collée à fleur des côtés de la caisse ; elle

(1) Le *santyr* ou *santir* est le même instrument qu'on voit sur une brique coloriée trouvée dans les ruines de *Nemrod* (Assyrie), et dont il a été parlé dans le deuxième livre de notre premier volume (ch. II, § I, p. 334) ; on le retrouve aussi dans le beau bas-relief de Koyoundjek, découvert par M. Layard, et qui est au Muséum britannique (*ibid.*, p. 335). C'est, enfin, le *phsanterin* ou *psanterin* de la Bible (v. le troisième livre du premier volume, ch. II, § I, p. 391), dont le mot *santyr* ou *santir* n'est qu'une forme. Cet instrument des Hébreux est encore joué particulièrement par les Juifs de l'Orient, suivant le témoignage de Villoteau (ouvrage cité, 1re partie, ch. IX). C'est aussi le *santir* ou *psanterin* qui est devenu le *psalterion* ou *tympanon*, lequel fut autrefois en usage dans toute l'Europe, et qu'on retrouve encore en Bohême et en Hongrie.

est encastrée à quelques millimètres plus bas. Les chevilles en fer auxquelles sont attachées les cordes sont placées à la gauche de l'instrument, dans une espèce de sommier qui forme l'oblique de ce côté. Cette disposition est contraire à celle du psaltérion ou tympanon européen, dont les chevilles sont placées à droite. Les cordes d'acier du *santir* sont accordées deux par deux à l'unisson : elles sont au nombre de trente-six, et donnent conséquemment à l'instrument une étendue de deux octaves et une quarte. Son accord est celui-ci :



A l'aide de deux baguettes, les musiciens de l'Orient exécutent sur le santir des passages rapides et des ornements fréquents qu'ils introduisent dans les mélodies populaires.

Kissar. Lyre éthiopienne et berbère.

Il a été parlé précédemment de l'accord de cet instrument (1), appelé *kissar* ou *kesser,* et que La Borde écrit *kussir* (2); mais sa construction n'a pas été expliquée.

La *kissar* a la forme de la lyre antique. Le corps sonore est formé d'une sébile en bois, dont le diamètre, pris sur les bords, est de 29 centimètres. Sur ces bords est une peau épaisse, tendue par des nerfs de bœuf, qui s'attachent sur le dos de la sébile : cette peau est la table d'harmonie, à travers laquelle sont introduits deux montants qui, partant du milieu du bord inférieur de la sébile, suivent des directions opposées vers une traverse où ils sont enchâssés par les bouts. Au-dessous de la traverse est une forte lanière de cuir terminée aux deux extrémités par des boucles dans lesquelles les montants sont engagés. En montant avec effort cette lanière dans le sens de l'écartement des montants, on leur donne plus de fermeté. Les cordes, au nombre de cinq, sont attachées à des anneaux formés de plusieurs tours de toile de coton, qui servent à les tendre, en les enroulant sur la traverse. Après avoir passé sur un chevalet placé au bas de la table,

(1) Liv. II, ch. II, § I, p. 335.

(2) *Essai sur la musique,* t. I, p. 381. Suivant son habitude, La Borde confond cette lyre avec le tanbour des Arabes, qu'il appelle *tambura.*

entre les deux montants, ces cordes s'attachent aux nerfs de bœuf qui tendent la peau de cette table de ce côté. Les cordes, appelées *qols*, sont faites d'intestins de chameau. Le plectre est un morceau de cuir suspendu par un cordon à l'un des montants. On voit ici la figure de cet instrument :

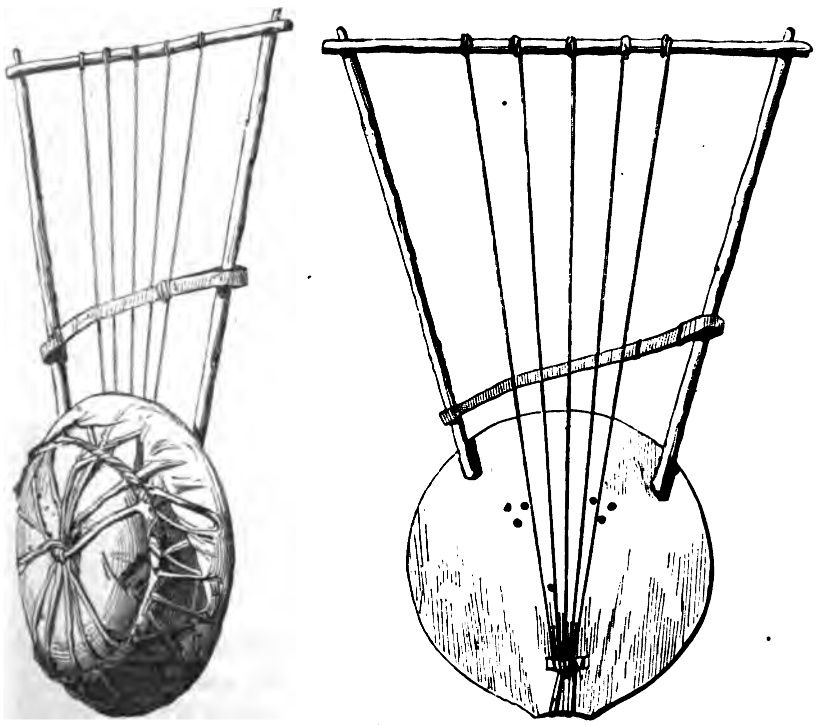
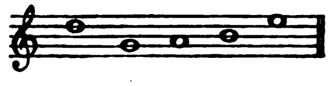
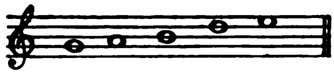


Fig. 14.

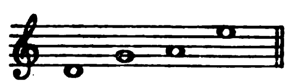
Telle est la lyre antique; tel est l'instrument avec lequel ont été opérés les merveilleux effets de la musique des Grecs. On a déjà vu que son accord est celui-ci



qui, dans l'ordre direct, donne cette suite :



Pour terminer ce qui concerne les instruments à cordes pincées en usage chez les Arabes, on doit citer celui dont on a vu la forme fig. 8 et que M. Salvador Daniel appelle ***kouitra*** ou ***guitare de Tunis***, dont l'usage est général en Algérie et dans toute l'Afrique septentrionale. *Kouitra* est le nom altéré en arabe vulgaire de عود كويترة ***e'oud kouytarah***, qui signifie ***e'oud, petite guitare***. Le dos de cet instrument est bombé comme celui du grand ***e'oud;*** la table est formée d'une planche mince de sapin d'un seul morceau, percée d'une ouïe au centre, pour la propagation du son. Le manche est plat sur le devant et arrondi au côté opposé. M. Daniel dit que ce manche ***n'a pas de sillets*** (1) : il veut parler de *touches* ou *cases;* car s'il n'avait pas de sillet, les cordes seraient adhérentes au manche et à la table dans toute leur longueur, et aucun son ne pourrait se produire. Le cheviller est renversé comme celui du grand ***e'oud***. Les cordes, au nombre de huit, sont accordées deux à deux à l'unisson. L'accord de l'instrument est celui-ci :



§ III. Instruments a archet.

Les kemângeh.

كمانجه *kemângeh* est un mot persan, qui signifie *le lieu de l'archet*. Les Arabes ont emprunté l'instrument avec son nom à la Perse.

On distingue en Arabie plusieurs variétés très-différentes de *kemângeh*, lesquelles se désignent par un adjectif joint au nom. La première et la plus simple, puisqu'elle n'a que deux cordes, est appelée ***kemângeh a'gouz***, c'est-à-dire, ***ancienne kemângeh***, ou ***ancienne viole***. Puis vient la ***kemângeh farkh***, dont le nom signifie ***demi-kemangeh***, ou ***petite viole***. Elle n'est également montée que de deux cordes. Enfin, un autre instrument à archet, beaucoup plus compliqué, est appelé ***kemângeh roumy***, c'est-à-dire ***kemângeh grecque***, ou ***viole grecque***. On verra plus loin que celle-ci est de deux espèces.

(1) *La Musique arabe*, p. 42.

La longueur totale de la *kemangeh a'gouz* est de 91 centimètres, depuis le sommet de la tête du cheviller jusqu'à l'extrémité du pied de l'instrument. Le corps sonore est formé d'une noix de coco dont on a supprimé un peu moins de la moitié de son volume, et qu'on a vidée et nettoyée. La table est une peau de bayâd collée sur les bords et en dehors des parois de la caisse sonore. Cette peau n'ayant pas d'ouïes, des trous sont percés sur la surface de la noix de coco, dans un ordre symétrique, pour favoriser la propagation des sons. Le manche est cylindrique, en ébène (1), et s'emboîte dans le cheviller, qui est d'un seul morceau d'ivoire façonné au tour, haut de 19 centimètres, et creusé sur le devant, pour introduire les cordes dans les trous des chevilles. Ces chevilles, au nombre de deux, sont en bois et garnies de larges têtes d'ivoire, en forme de disques. Elles sont placées à droite et à gauche sur les côtés du cheviller, percé de larges trous. Immédiatement au-dessus de la caisse sonore, le manche est terminé par une virole d'ivoire. Un pied en fer forgé et terminé au tour est fiché dans le manche, traverse toute la noix de coco, et se prolonge au delà, à la longueur de 20 centimètres. Cet instrument bizarre est complété par les deux cordes que tendent les chevilles, et qui sont composées chacune d'une mèche de soixante crins noirs de cheval. Ces mèches sont nouées à un anneau de cuivre et assurées par plusieurs tours d'un cordonnet de coton. L'anneau est ensuite passé dans un crochet de fer, qui ne forme qu'une seule pièce avec le pied. Le chevalet, en sapin ou en autre bois noirci, a deux rainures profondes, au fond desquelles posent les cordes. Celles-ci sont abaissées par une petite bande de maroquin qui, à 27 millimètres au-dessous du cheviller, fait deux tours sur le manche, et se noue en dessus. L'archet est fait en général d'une baguette de frêne terminée à la tête par un bouton d'ébène ou de corne. Un coussinet fort serré en toile de coton, à l'extrémité duquel est un anneau de cuivre, le tout recouvert d'une étoffe de soie, est attaché, près de la tête de l'archet, par un lien de fil de

---

(1) La description qu'on voit ici du manche de la *kemângeh a'gouz* est celle de l'instrument de ma collection : Villoteau en a donné une autre, d'après une autre kemângeh, beaucoup plus ornée ; on la trouvera dans l'ouvrage cité, tome 13 de la *Description de l'Égypte*, page 332, et l'on en verra la figure, planche BB, fig. 5 et 6. — La description donnée par Lane, ouvrage cité, t. II, p. 63, est conforme à la mienne.

laiton dont les bouts passent à travers la baguette et sont rivés de l'autre côté. La mèche de crins est attachée à l'anneau et à l'autre bout de l'archet par des cordonnets de coton recouverts d'une enveloppe de soie. Les formes de l'instrument et de l'archet sont représentées ici.

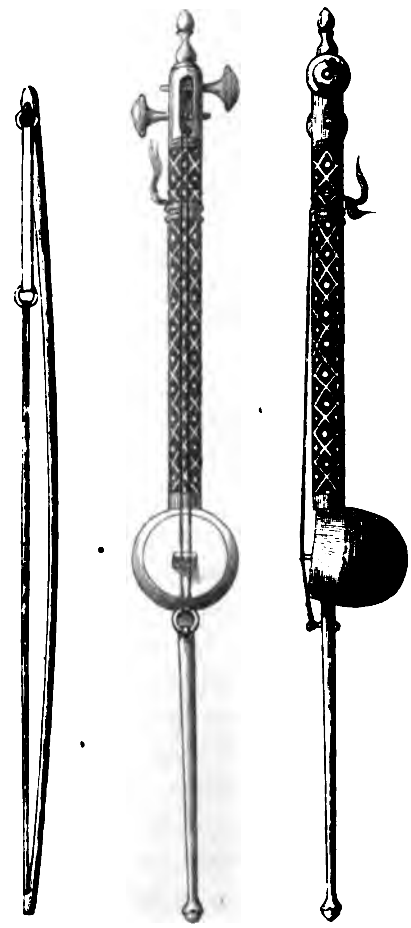


Fig. 15.

Pour jouer de la *kemângeh a'gouz*, le musicien arabe est assis à la manière orientale, posant à terre le pied de l'instrument, qu'il tient de la main gauche, et renversant la main droite, qui tient l'archet. Il évite de toucher les deux cordes à la fois avec l'archet, en faisant tourner l'instrument sur son pied de fer, comme sur un

pivot, du côté de celle sur laquelle il doit jouer, et faisant une évolution contraire quand il passe d'une corde à l'autre. La figure qu'on voit ici fait connaître à la fois la position de l'exécutant et celle de l'instrument :
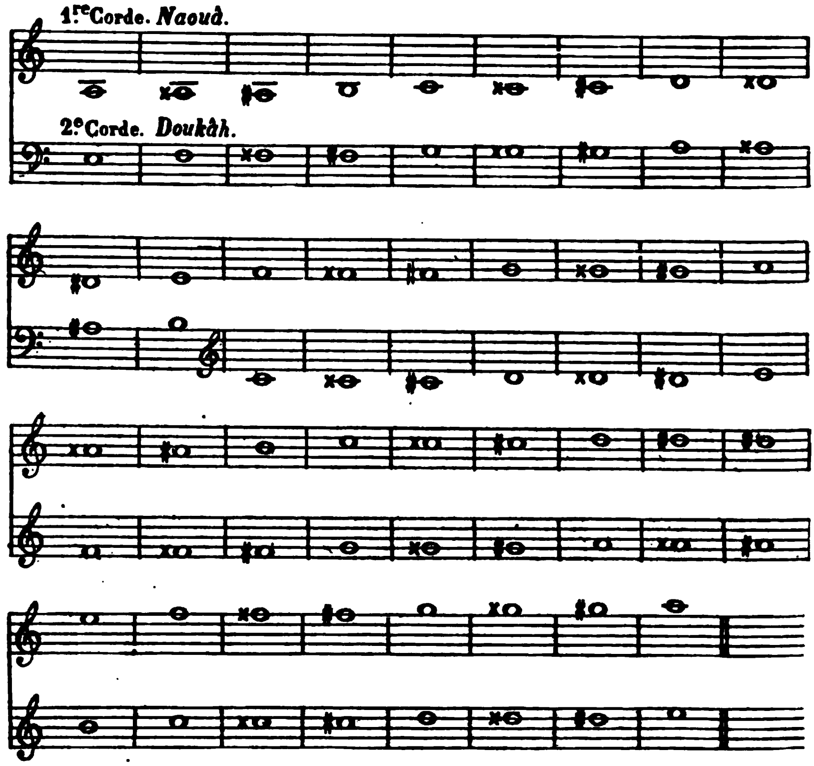


Fig. 16.

L'accord des deux cordes de la *kemângeh a'gouz* est celui-ci :



Les sons produits par la matière insolite des cordes de cet instrument sont sourds, rauques et confus ; néanmoins ils plaisent beaucoup aux populations asiatiques. Les intonations ne sont pas déterminées par des cases ou touches ; elles dépendent de l'oreille de l'exécutant ; néanmoins, l'habitude qu'ils ont de leur système tonal assure l'invariabilité de leurs intonations. Toutes les fois que Villoteau leur a demandé de jouer leurs gammes en sa présence, leur échelle des sons a toujours été telle qu'on la voit ci-contre, p. 138 :

Étendue de la kemângeh a'gouz, et variété des sons de son échelle tonale.
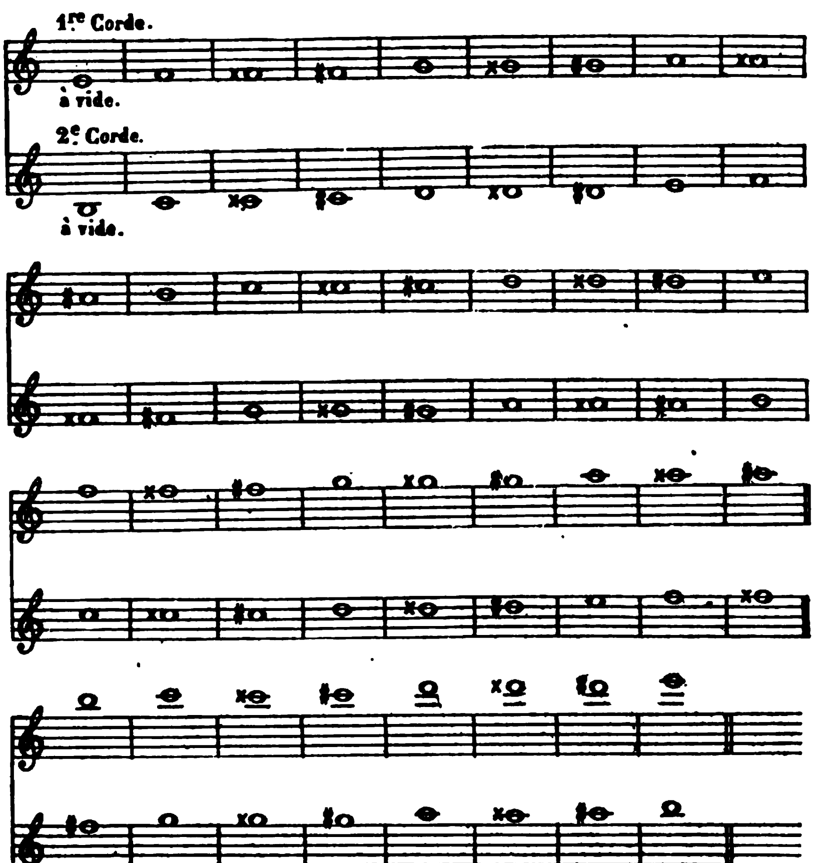


La *kemângeh farkh* est une réduction de la *kemângeh a'gouz*. Sa longueur totale est de 86 centimètres. Le corps de l'instrument est aussi fait de la moitié d'une noix de coco de forme ellipsoïde, dont le fond a été enlevé. Le reste des parois est percé de petits trous rangés symétriquement. La table, faite d'une peau de bayâd, est une ellipse dont le grand diamètre a 68 millimètres, et le petit diamètre 54 millimètres. Le manche est une tige ronde qui diminue de volume depuis le cheviller jusqu'au corps sonore. Ce manche a 24 centimètres de longueur. Le pied, en fer, comme celui de la *kemângeh a'gouz*, est aussi introduit dans le manche, traverse le corps de l'instrument, et le dépasse de 26 centimètres. Le cheviller, fait d'un seul morceau d'ébène, est en tout semblable à celui de l'instrument précédent, ainsi que les chevilles, dont les têtes sont aussi des disques d'ivoire faits

au tour. Les cordes sont faites de boyau et s'appuient sur un chevalet; elles sont attachées au cordier de la même manière que celles de la *kemângeh a'gouz*. L'archet est semblable à celui de cet instrument.

Les deux cordes de la *kemângeh farkh* sont accordées une quinte au-dessus de celles de la *kemângeh a'gouz* : l'accord est conséquemment celui-ci :



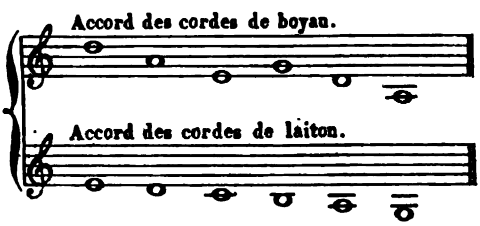
Étendue de la kemângeh farkh.



La sonorité de cet instrument est mélancolique et plus agréable

que celle de la *kemângeh a'gouz*. Les Européens éprouvent même un certain charme à l'entendre.

La *kemângeh roumy* est plus en rapport avec les conditions normales des instruments à archet que celles dont il vient d'être parlé. Le nom de *kemângeh roumy* est générique, et s'applique à des instruments divers de forme, d'étendue, d'accord, et même vraisemblablement d'origine (1). Villoteau n'a décrit qu'un de ces instruments, dont la forme est analogue aux produits de la lutherie européenne, et qui, dit-il, tient le milieu entre le violon et l'alto. Le système de monture et d'accord appartient à celui de la *viole d'amour*, dont l'usage s'est conservé en Bohême et dans la Hongrie. La *kemângeh roumy* de ce genre analysée par cet écrivain est montée de douze cordes, dont six, de boyau, passent sur le sillet, sur le manche et sur le chevalet, pour aller s'attacher au cordier, à la manière des instruments à archet de l'Europe. Les six autres cordes sont en laiton; le cheviller, percé à jour pour leur livrer passage, a une légère ouverture sur la touche par où elles passent pour aller traverser le chevalet par de petits trous, percés au centre, et s'attacher sous la queue du cordier. L'accord de cette *kemângeh roumy* est l'inverse de celui de *la viole d'amour*, en ce que les cordes les plus graves sont à la droite du manche au lieu d'être à la gauche. Voici cet accord :



Les cordes de laiton ont pour objet de donner aux cordes de boyau touchées par l'archet une certaine vibration harmonique.

Il est une autre *kemângeh roumy*, beaucoup plus grande (2), dont la longueur totale est de 75 centimètres, et qui a quatorze cordes,

(1) Villoteau dit à ce sujet : « Nous avons vu des *kemângeh roumy* de plusieurs dimensions : « les unes plus grandes ou plus grosses, les autres moins; celles-ci d'une forme qui nous pa- « raissait fort ancienne, et celles-là d'une forme plus moderne; mais nous n'avons pas remarqué « qu'on les distinguât les unes des autres par un nom particulier, ni qu'elles fussent accor- « dées différemment. » Ouvrage cité, chap. VII, art. III.

(2) Elle se trouve dans ma collection.

dont sept en boyau et sept en laiton, disposées de la même manière que dans la précédente. En voici la figure :

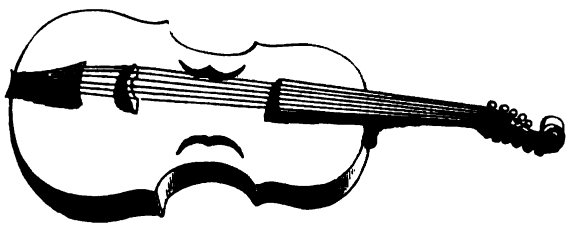
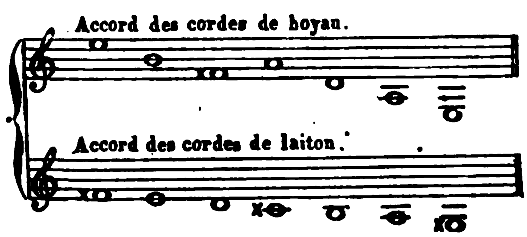


Fig. 17.

Le dos, en érable, est plat ; la table est en sapin ; le manche et la touche sont en bois de cornouiller. Tout l'instrument est couvert d'un vernis noir. La fabrication de cet instrument est grossière, si on la compare aux produits de la lutherie européenne. Le cordier offre une singularité remarquable, en ce que ses trous ont une direction oblique vers la droite. L'accord de cette *kemângeh roumy* est celui-ci :



La plus originale des *kemângeh roumy* est un instrument d'origine évidemment asiatique. Un corps étroit et long, déprimé dans sa largeur en remontant vers le manche, et ce manche tenant d'une seule pièce avec le corps de l'instrument, et avec la tête ou le cheviller, donne à cette kemângeh l'aspect qu'on voit ici :

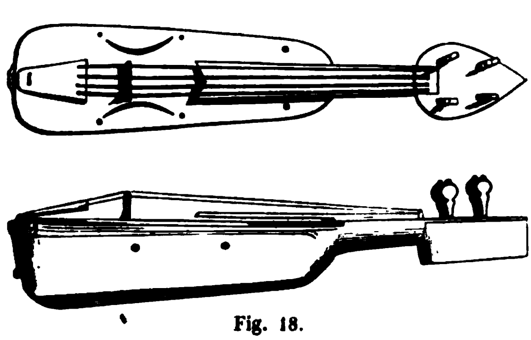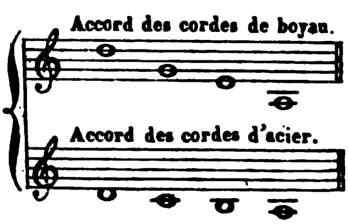


Fig. 18.

L'instrument tout entier est formé d'un seul bloc de bois d'orme ou de sycomore. Sa longueur totale, depuis le sommet du cheviller jusqu'à l'extrémité inférieure, est de 53 centimètres; sa plus grande largeur est de 104 millimètres, et la plus petite de 78 millimètres. Le corps sonore est creusé dans le bloc, à la profondeur de 6 centimètres. Sur le manche, dont la longueur n'est que de 63 millimètres, est placée la touche, qui s'avance au-dessus de la table, et sans la toucher, jusqu'à la longueur de 22 centimètres. La table est faite d'une seule planche de sapin de 32 centimètres de longueur, et de 3 millimètres d'épaisseur. Une bordure en écaille règne tout autour de cette table. Le cheviller, d'une forme grossière et bizarre, est terminé à son sommet par une arête aiguë. Il est creusé dans le bloc, à la profondeur de 3 centimètres, et percé de quatre trous pour les chevilles des cordes de boyau, lesquelles sont placées sur le devant, dans le plan de la touche. Ces chevilles sont fendues comme celles de nos guitares, pour y ajuster les cordes, lesquelles sont attachées à une queue semblable à celle des violons, s'appuient sur un chevalet, et vont passer par les trous d'une plaque en ivoire, incrustée au-dessus du sillet : c'est par ces trous que les cordes sont introduites dans l'intérieur du cheviller, pour être attachées aux chevilles qui les tendent. Quatre cordes de laiton, fixées au-dessous de l'attache de la queue, passent sous cette queue et par des trous percés dans le chevalet, puis sous la touche et vont s'attacher à des chevilles de fer dans l'intérieur du cheviller. L'archet, un peu plus petit que celui de la *kemângeh a'gouz*, a la même forme.

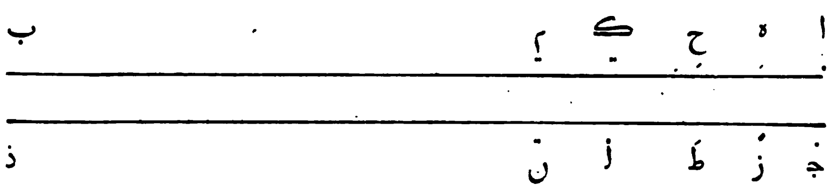
L'accord de cette singulière kemângeh est celui-ci :



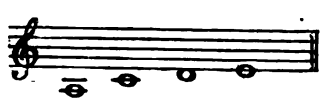
Le rebâb.

Deux sortes de *rebâb* sont connues en Arabie et dans tout l'Orient : la seule différence qui les distingue consiste en ce que l'un de ces

instruments à deux cordes et que l'autre n'en a qu'une (1). Du reste, leur construction est identiquement la même. Le *rebâb* existait en Arabie aux premiers siècles de l'islamisme. Le Fârâbi, qui, comme on sait, écrivait au commencement du dixième siècle de notre ère, a fait la description de cet instrument, disant qu'il était monté de deux cordes d'égale grosseur, que son manche n'avait pas de cases, et conséquemment que l'exécutant était libre dans le choix de ses intonations. Cependant il représente les deux cordes du rebâb avec les signes des sons dont l'usage était habituel, dans la figure qu'on voit ici :



Les signes de la première corde représentent ces sons, en lisant à rebours :

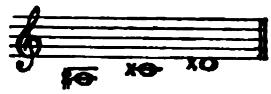


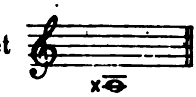
Les trois premières notes appartiennent aux signes connus de la notation des théoriciens arabes; le quatrième signe est employé par Le Fârâbi en plusieurs endroits de son livre pour désigner le son de notre *mi*; le cinquième appartient à un système inconnu de notation, car il devrait représenter ré .

(1) La Borde (*Essai sur la musique*, t. I, p. 381) a fait une de ses méprises habituelles à propos de cet instrument :

« Le *repab* en grec, dit-il, et *seméndsje*, en arabe, est un instrument à archet; il n'a que « deux cordes, dont l'une est montée à une tierce majeure de l'autre. Le pied est de fer, « et passe à travers le corps dans le manche. Ce corps est ordinairement une noix de coco, « et la table est une peau tendue comme celle de nos tambours. C'est l'instrument favori des « ménétriers et bateleurs orientaux; on le tient comme la viole. » Or, *repab* n'est pas grec, et *seméndsje* n'est pas arabe. De plus, La Borde a confondu la *kemângeh a' gouz* avec le *rebâb*; enfin, on ne tient ni l'un ni l'autre de ces instruments comme la viole; ce qui était de toute évidence, puisqu'ils ont des pieds en fer.

Les trois premiers signes de la deuxième corde sont ceux de ces sons :



Les deux autres sont, sans aucun doute, d'un autre système; car dans celui qui est connu ils devraient représenter  par le quatrième, et  par le cinquième; ce qui est impossible.

Toutefois, la figure du livre du Fârâbi n'en a pas moins d'intérêt, car elle fait voir dans les premiers signes cette échelle tonale du rebâb aux premiers temps de l'hégire :



Le passage du livre du Fârâbi a d'ailleurs une importance historique, en ce qu'il constate l'existence d'un instrument à archet chez les Arabes à une époque reculée, où ils n'ont pu le tirer que de la Perse.

Chez les Arabes de l'époque actuelle, le rebâb à deux cordes est appelé *rebâb-el-moganny,* c'est-à-dire rebâb de chanteur; celui qui n'a qu'une corde est appelé *rebâb-ech-châe'r,* rebâb de poëte, parce que le musicien qui accompagne le narrateur ou l'improvisateur soutient toujours le même son, pour empêcher la voix de monter et de sortir du ton, ainsi qu'on l'a vu précédemment (page 105).

La hauteur totale du *rebâb* est de 92 centimètres. Il diffère de la *kemângeh a'gouz* en ce que le corps de l'instrument est un trapèze dont le sommet est parallèle à la base, et dont les côtés sont égaux. Les quatre côtés sont en bois et assemblés à queue d'aronde. La table et le dos sont formés chacun par une feuille de parchemin collée sur les côtés.

Le manche est de forme cylindrique, et le cheviller en est la continuation. Ce cheviller est creusé sur le devant, et il est percé sur les

côtés d'un ou de deux trous pour autant de chevilles, suivant le nombre de cordes. Le pied, en fer comme celui de la *kemângeh a'gouz*, est ajusté dans le manche et traverse le corps du rebâb. Les cordes, l'abaisse-cordes, le chevalet et l'archet sont semblables à ceux de cette kemângeh. Voici la forme de l'instrument :

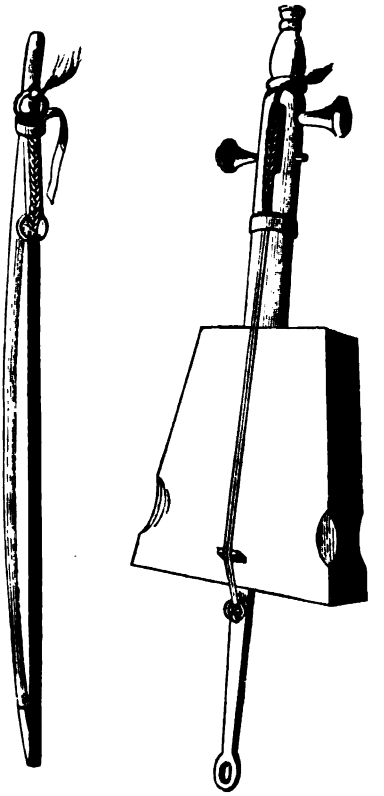
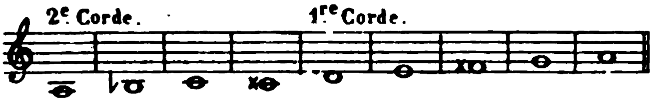


Fig. 19.

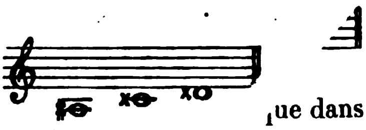
Accord du rebâb à deux cordes.



Étendue de cet instrument.



Les trois premiers signes de la deuxième corde so
sons :
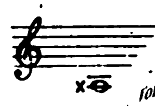


ıue dans le prélude qui

Les deux autres sont, sans aucun dor ıprovisation. On élève ou
x du poëte ou conteur.

dans celui qui est connu ils devrai complétement différent de celui
orme et par les dimensions. Il n'a

eur du rebâb asiatique et se pose sur

le quatrième, et  de deux cordes, il se joue avec un archet

voici la figure de l'instrument et de l'ar-

sible.

Toutefois, la figure d
car elle fait voir dar
rebâb aux premier

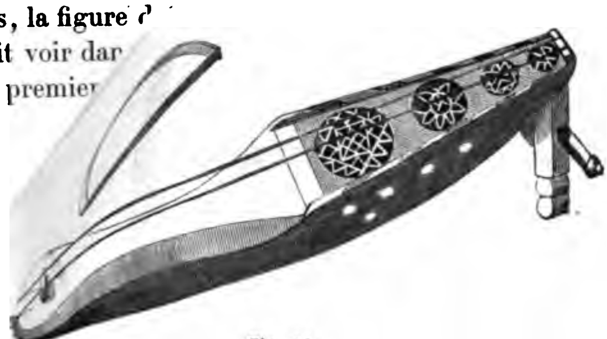


Fig. 20.

Le pas
rique,
les A
Per

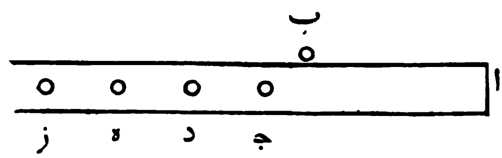
§ IV. Instruments a vent.

Les hautbois.

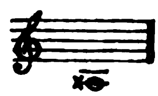
Le genre d'instruments à vent que nous considérons comme appartenant à la famille des hautbois est appelé *zamr* en Égypte, *seme* en Perse, et plus généralement *zourna* ou *sourna*, en Arabie et dans toute l'Asie occidentale. Le Fârâbi, qui décrit cet instrument, en écrit le nom سور ناى, *sournay;* mais il ne le donne qu'à une variété aiguë du hautbois (1). Cet écrivain donne les descriptions et les dispositions figurées de plusieurs variétés de ces hautbois qui, dit-il, étaient en

(1) *In cod. Lugdun.*, fol. 78 verso et 79 recto. — Freytag ne donne pas ce mot dans son grand *Lexicon-arabico-latinum.* (*Halis Saxonum*, 1830-1837, 4 vol. in-4°.)

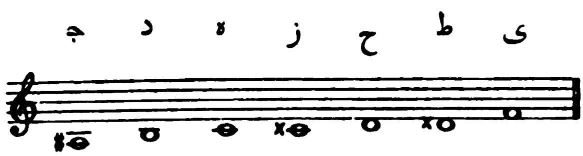
sa patrie, et particulièrement à Bagdad. Le premier ins- genre, figuré dans son *Traité de musique*, est ce-

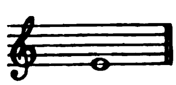
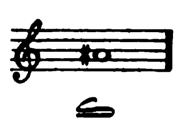


.tbois a sept trous sur le devant et deux sur le est figurée en tête. L'élif ا, placé à l'extrémité .de que la note la plus grave de l'instrument est *la* . Le premier trou, en dehors des lignes, ou du der-

ere, est marqué par la lettre *ba* ب, qui répond à .

Les autres trous, avec les lettres dont ils sont marqués, donnent cette suite de sons :

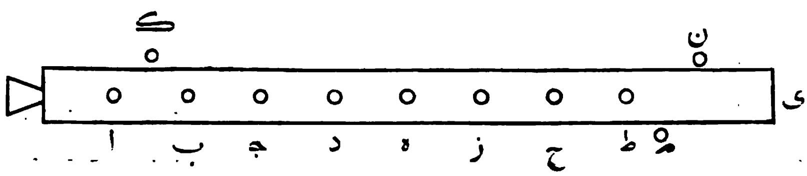


Il semble qu'il y a là une lacune, et que le copiste a oublié un trou et le signe ط, qui est celui du son , à moins que le Fârâbi n'ait marqué cette note sur le trou de derrière par le *caf* lié, qui chez les autres théoriciens est le signe du son  (1).

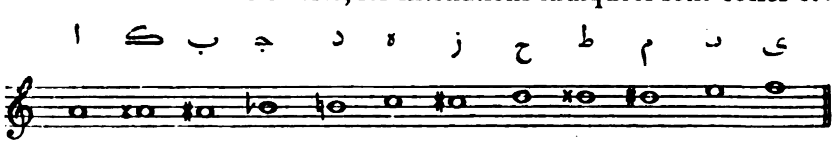
Le Fârâbi donne spécialement le nom de *sournay* à un autre hautbois, qu'il dit originaire de la Perse, et qui peut-être appartint primi-

(1) Cf. *Alii Hispahanensis liber cantilen. magnus*, ed. Kosegarten, t. I, fol. 99.

tivement à l'Inde, où le hautbois est appelé ***sounnayé***. La disposition de ce ***sournay*** est celle-ci :



Par une singularité inexplicable, le Fârâbi, qui avait bien placé les signes des sons à la figure précédente, s'est trompé dans celle-ci, et les a mis à rebours; ce que son traducteur et commentateur, M. Kosegarten, n'a pas remarqué. L'échelle ascendante d'un instrument à vent ne peut commencer que de l'extrémité du tube opposée à l'embouchure, puisque les sons plus ou moins graves ont leurs intonations en raison de la longueur de la colonne d'air. Or, dans la figure qu'on vient de voir les sons les plus bas de l'échelle sont du côté de l'anche du hautbois. Du reste, les intonations indiquées sont celles-ci :



(1)

L'origine persane du hautbois qui a cette échelle est démontrée par le premier ton *la-si*, divisé par quarts de ton. Il est remarquable que les deux hautbois dont on vient de voir l'étendue n'ont que des échelles incomplètes.

Il ne paraît pas que le hautbois connu aujourd'hui en Orient sous le nom de ***zamr*** ou ***zamyr*** soit identiquement le même que le ***zonanâ*** ou ***sournay*** des écrivains persans et arabes, car on lit dans le ***Traité de musique*** des ***Frères de la pureté***, désignés vulgairement sous le nom de ***Frères Sofis***, et auteurs d'une sorte d'Encyclopédie en cinquante et un Traités sur toutes les sciences, un passage où les ***sournay*** et les ***zamr*** sont cités conjointement (2). ***Zamr*** est aujourd'hui le

(1) Cf. *Alii Hispahanensis*, etc., t. I, p. 101.

(2) V. le texte et la traduction de ce passage par Herbin, dans le mémoire de Villoteau sur les instruments de musique des Orientaux (*Description de l'Égypte*, t. XIII, p. 394, note 1). — Sylvestre de Sacy a dit que *sournây* est un mot persan, formé de سور, *sour*, festins, noces, et de ناى, *nây*, flûte, en sorte que sa signification est *flûte des festins* (*ibid.*).

nom généralement en usage chez les Arabes de l'Asie et de l'Égypte.

Les Arabes ont trois sortes de *zamr*, à savoir, le grand, appelé *zamr-el-kébyr;* le moyen, dont l'usage est le plus fréquent et qu'on appelle simplement *zamr*, et le petit, dont le nom est *zamr-el-soghayr*. L'aspect de ces trois instruments étant le même, sauf les différences de dimensions, on se borne à présenter ci-contre la figure de l'un d'eux :

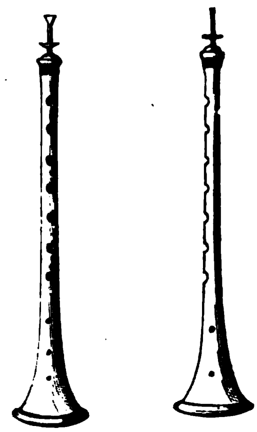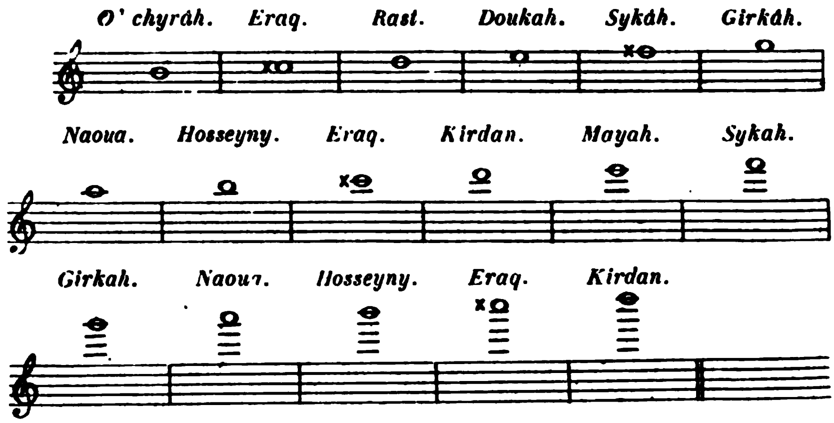


Fig. 21.

Le tube du *zamr* est fait d'une seule pièce de bois de cerisier, façonné au tour. Sa perce est en partie conique et en partie cylindrique. Dans le grand *zamr-el-kébyr*, la longueur du tube est de 583 millimètres; elle est de 364 millimètres dans le zamr moyen, et de 312, dans le petit *zamr-el-soghayr*. Dans la partie supérieure du tube s'introduit un col en bois. Ce col, mobile sur son axe, a pour objet de laisser passer l'air librement dans tous les trous, quand son échancrure est parallèle à la ligne de ces trous, et dans certaines circonstances, où les sons les plus élevés ne sont pas employés, de boucher les deux trous supérieurs du devant et le trou de derrière, en mettant en face de ces trous les parois du col. C'est dans l'orifice du col que se place le petit bocal en cuivre auquel l'anche est ajustée. Sept grands trous sont percés sur le devant, et un huitième trou, que bouche le pouce de la main droite, est derrière : au-dessous des grands trous, et dans la même ligne, sont trois petits trous jusque sur le pavillon, et deux trous de chaque côté, lesquels se correspondent. Villoteau ne paraît pas avoir appris de son maître de musique arabe l'usage de ces petits trous, car il n'en donne aucune explication, et leur emploi ne paraît pas dans la tablature des trois instruments, où l'on voit figurer seulement les huit grands trous. Il se pourrait que ces petits trous eussent pour objet de baisser le diapason de l'instrument, quand les trois trous des notes supérieures sont bouchés par le col; les mains, descendues alors sur les autres trous, pourraient boucher au moins le petit trou supérieur, et baisser toute l'échelle de deux tons.

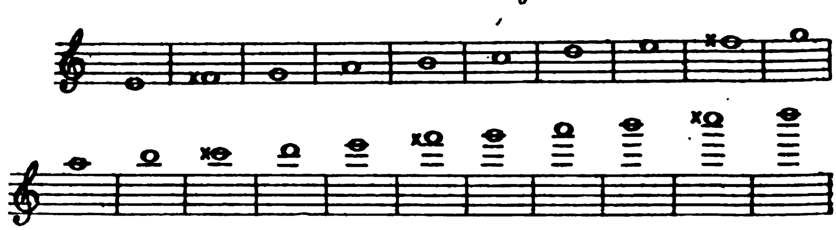
Le doigter est le même sur les trois *zamr*, et qui joue bien un de ces instruments peut jouer les autres. Le zamr moyen est à la quinte au-dessous du petit, et le grand zamr est plus bas d'une octave que

le *zamr-el-soghayr*, et d'une quarte que le *zamr* moyen. Le tableau suivant indique l'étendue de chacun de ces trois instruments :
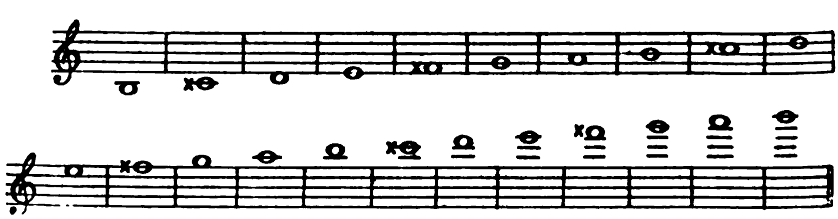
Étendue du zamr-el-soghayr avec les noms des notes.

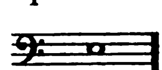


Étendue du zamr moyen.



Étendue du zamr-el-kébyr.



Un autre hautbois, appelé *e'râqyeh*, c'est-à-dire du pays de l'*Érâq*, ou d'*Irak*, suivant l'orthographe européenne, est le plus grave des instruments de cette espèce ; car lorsque tous les trous sont bouchés, sa note la plus basse sonne le *mi* , ou une quinte

au-dessous de la note la plus grave du *zamr-el-kébyr;* singularité d'autant plus remarquable que son tube n'a qu'une longueur d'un peu moins de vingt-cinq centimètres. On en voit la forme ci-contre, accompagnée de son anche.

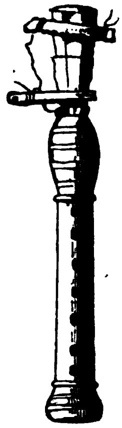


Fig. 22.

L'*e'râqyeh* est fait d'un seul morceau de bois, dont la longueur est de 244 millimètres; mais elle est de 325 millimètres avec son anche. La perce de l'instrument est en partie parabolique et en partie cylindrique, vers l'extrémité opposée à la tête. Le diamètre intérieur du tube, à cette extrémité, est de 26 millimètres. Ainsi qu'on le voit, cet instrument n'a pas de pavillon. Bien que la perce de l'instrument soit en partie parabolique, l'*e'râqyeh* octavie comme les hautbois et les flûtes. Le tube est percé de neuf trous, dont sept sur le devant, et deux sur la face opposée.

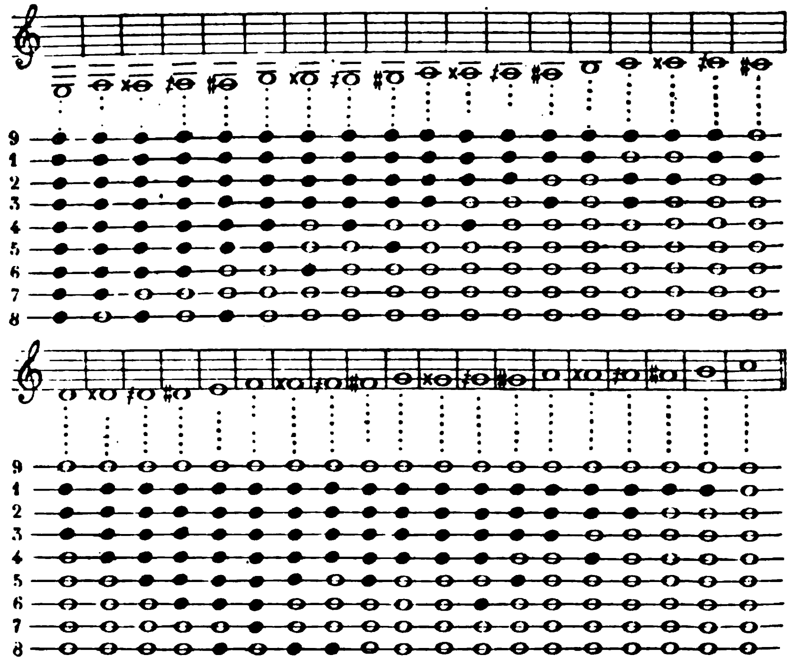
L'anche est d'une très-grande dimension, car sa hauteur est de 9 centimètres. Elle est formée de deux lames de jonc marin, dépouillées en partie de leur écorce, et aplaties dans le bout qui doit être placé entre les lèvres. Le milieu est serré et en quelque sorte étranglé par un fort lien, pour former un tube qui s'emboîte dans la tête.

L'étendue de l'*e'râqyeh* est d'une octave et une sixte, divisées par quarts de ton, sauf les deux demi-tons de l'octave, suivant le système persan. Villoteau, parlant de cet instrument (1), n'a pu, dit-il, lui reconnaître une origine persane; il le considère comme purement arabe, persuadé que l'*Irak,* dont il tire son nom, est l'*Irak-Arabi,* ancienne Babylonie et maintenant partie de la Turquie d'Asie. Pour nous, il est hors de doute que l'*Érâq* ou *Irak* qui a donné son nom à l'*e'râqyeh* est l'*Irak-Adjemi,* c'est-à-dire, l'Irak persan. L'opinion de Villoteau s'est formée de ce qu'il n'a pas connu le système tonal de la Perse. Les précieux renseignements dont nous lui sommes redevables, en ce qui concerne la musique des peuples de l'Égypte, seraient plus complets et plus précis encore s'il avait eu cette connaissance. L'échelle tonale de l'*e'râqyeh* aurait dû l'éclairer, car cet instrument est aujourd'hui le seul, d'un usage pratique, où tous les tons, sans exception, sont divisés par quarts. Or, la Perse seule a

(1) Ouvrage cité, 2me partie, ch. II.

pratiqué cette tonalité, dans une antiquité vraisemblablement très-reculée. Il paraît nécessaire, pour la démonstration de cette vérité, de joindre à l'échelle des sons de l'*e'râqyeh* le doigter de ses neuf trous ouverts et bouchés.

Échelle et tablature des sons de l'e'râqyeh.



Les échelles tonales de l'*e'râqyeh*, et du *tanbour kébyr-tourky* sont les démonstrations les plus complètes et les moins contestables de l'erreur qui fait attribuer à tous les peuples de la terre la gamme diatonique, comme une nécessité de la nature humaine. Il ne s'agit pas ici de ces *vains systèmes* (comme les appellent ceux qui partagent cette erreur) imaginés dans les spéculations de certains théoriciens, mais d'instruments pratiques, en usage chez des nations orientales, qui sont certainement les aînées de la civilisation (1).

(1) Si quelque personne, instruite dans la musique et dans la connaissance des instruments à vent, désirait faire des expériences sur l'*e'râqyeh* et vérifier son échelle tonale à l'aide de la tablature ci-dessus, je lui communiquerais volontiers cet instrument, qui fait partie de ma collection. — Voir, pour les détails de la construction et les proportions des diverses parties de l'instrument, l'ouvrage cité de Villoteau, 2[me] partie, chap. II, art. II.

Les flûtes.

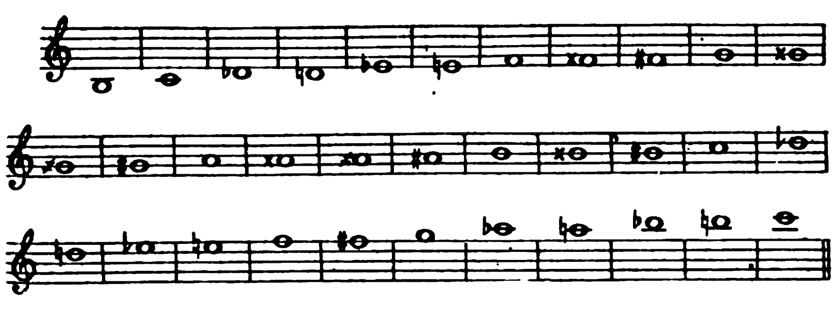
Les Arabes ont une flûte à bec de petite dimension, appelée *souffârah,* ou *chabbâbeh* : elle a beaucoup d'analogie avec le flageolet européen. Son tube cylindrique, long de 31 centimètres, est fait d'une tige de roseau, qui va en diminuant du haut en bas. Il est percé de sept trous sur le devant, et d'un huitième sur la face opposée, entre le premier et le second trou du premier côté. Le bec de la souffârah est taillé en sifflet, comme celui du flageolet. Les trous ont la grandeur de 6 millimètres et sont à la distance de 15 millimètres. On voit ci-contre la figure de l'instrument :



Fig. 23.

« On a peine à s'imaginer, dit Villoteau (1), comment un ins-
« trument aussi simple peut produire autant de sons différents,
« et rendre facilement, d'une manière aussi sensible et aussi
« distincte qu'il le fait, des nuances de ton très-rapprochées,
« telles que sont celles des tiers et des quarts de ton. Nous n'au-
« rions jamais pu nous le persuader, si nous n'en eussions eu l'ex-
« périence, et si nous n'en avions fait nous-même l'épreuve. » On peut voir ici le tableau de la variété des sons de la *souffârah,* lequel justifie les paroles qu'on vient de lire. Il est nécessaire de faire remarquer que les sons de l'instrument sont à l'octave supérieure des notes écrites.

Étendue et variétés des sons de la souffârah.



Le *nây* est l'instrument à vent par excellence pour les Arabes, les

(1) Ouvrage cité, ch. IV, art. III.

Persans et les Turcs. Ce *nây* est une flûte dont il y a un grand nombre de variétés, qui diffèrent ou par la taille ou par le ton. On en trouve dans la plupart des modes, parce que tel *nây* propre à jouer dans un mode ne peut pas servir à jouer dans un autre; ce qui s'explique par l'échelle tonale de chacun de ces instruments, qui ne divise certains tons que par le tiers de ton, et d'autres par le demi-ton; en sorte que chaque mode étant oonstitué par des intervalles qui n'existent pas dans un autre, un nây différent est nécessaire pour chacun. De plus, certaines professions ont leur *nây* particulier; c'est ainsi qu'on distingue le nây des derviches ou *foqara*, le nây des mendiants, le nây des saltimbanques, et ainsi des autres. Tous ont des noms ou persans, ou arabes. Il n'est pas de musicien de profession qui sache jouer de tous les nây; ceux qui peuvent jouer de quatre ou cinq de ces flûtes passent pour fort habiles. Au commencement de ce siècle, il y avait au Caire un Arabe nommé *Mohammed Kachaueh*, qui était réputé le musicien le plus remarquable parmi les joueurs de *nây;* il avouait néanmoins qu'il ne s'était jamais exercé sur plus de huit sortes de *nâys;* d'où l'on peut conclure qu'il en existait beaucoup d'autres. Tous ces instruments peuvent cependant se classer en deux espèces, dont l'une a sept trous, et l'autre huit. Les modèles des autres sont le grand nây, ou *nây-châh,* à sept trous; et le petit nây, ou *nây-giref,* à huit trous. On voit ci-contre le grand *nây* à sept trous :



Fig. 24.

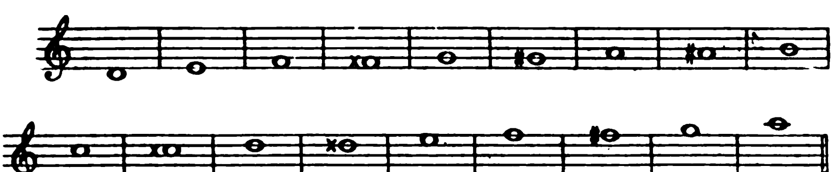
La matière de tous les *nâys* est le roseau, dont on a ôté les cloisons des nœuds et qu'on a nettoyé avec soin. Ce roseau va en diminuant de haut en bas. La longueur du grand nây, y compris l'embouchure, est de 77 centimètres, et de 74, sans l'embouchure. A chaque extrémité du tube est une virole en cuivre pour l'empêcher de se fendre. L'embouchure, en corne peinte en noir, est de forme conique : elle est placée à la tête de l'instrument, et son orifice a le diamètre de l'intérieur du tube. Le *nây* n'est donc ni une flûte à bec, ni une flûte traversière, puisqu'il n'a pas de trou latéral. Pour jouer de cet instrument, l'orifice de l'embouchure doit être incliné de manière que le souffle de l'exécutant aille frapper obliquement la paroi intérieure du tube, qui, le réfléchissant par un angle d'incidence, fait vibrer la colonne d'air. On comprendra mieux l'action de l'exécutant et la

position de l'instrument par la figure suivante, que par des explications plus développées.

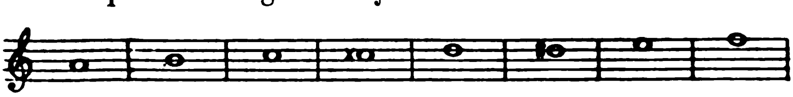


Fig. 25.

La sonorité de ce grand nây est douce, un peu voilée et sympathique. L'étendue de son échelle est bornée à une octave et une quinte, comme on le voit ici :



Le *nây giref*, ou *petit nây*, est formé, comme le grand, d'une tige de roseau, qui s'élargit de bas en haut. Sa longueur est d'un peu plus de 46 centimètres, sans son embouchure de corne ; il est de forme conique, et a deux centimètres de plus en y comprenant cette embouchure. Cette flûte est percée de six trous sur le devant, d'un septième sur le côté, et d'un huitième derrière. Elle se joue comme le grand *nây*, sauf la différence de doigté occasionnée par le trou n° 7, placé sur le côté. Le diapason du *nây giref* est d'une quinte plus élevé que celui du grand nây. Son étendue est celle-ci :



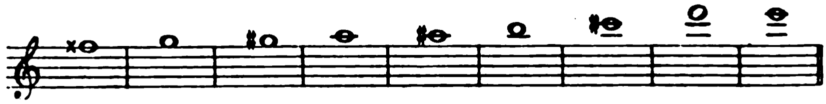




Fig. 26.

Les Arabes de l'Afrique septentrionale ont une flûte appelée *gosba*, dont le tube, formé d'une tige de roseau, a la longueur de la flûte traversière de l'Europe. Il y a deux sortes de *gosba ;* la plus primitive est percée de trois trous vers son extrémité inférieure, et ne produit que quatre sons graves qui, en quintoyant, complètent l'octave. Cette flûte sert à guider la voix des chanteurs, comme le fait le *rebab* parmi les instruments à cordes. L'autre *gosba*, plus grande, a six trous d'un côté, et un double trou de l'autre, comme on le voit dans la figure 26 :

Cette flûte a les trous percés dans la partie supérieure du tuyau, qui est le côté le plus mince et le plus étroit : son tube est très-long ; elle se joue par un sifflet, comme l'ancienne flûte à bec de l'Europe. Le *djâouak* des Maures est une autre flûte, percée de sept trous, beaucoup plus courte et dont les sons ont de l'analogie avec ceux du flageolet européen. Sa forme est représentée figure 27 :

Trompettes.

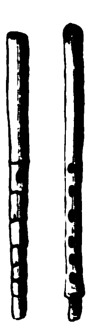
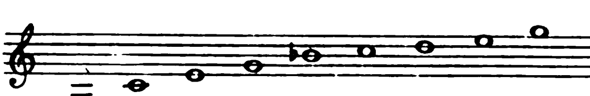


Fig. 27.

Les Arabes ont un instrument de cuivre appelé *nefyr*, dont la forme est peu différente de celle de l'ancienne trompette droite de l'Europe. Les feuilles de métal dont le tube est formé sont très-minces et façonnées au marteau. Le diamètre de ce tube est fort étroit. Le développement du pavillon est semblable à celui de notre trompette. L'embouchure est en fonte de cuivre, d'une seule pièce. Ainsi que tous les tubes coniques du même genre, le *nefyr* peut produire les sons harmoniques du cor, de la trompette, du clairon, tels qu'on les voit ici :



Mais au milieu du tapage effroyable que font la multitude de tambours de toutes formes, les timbales, cymbales et autres instruments

bruyants, dans leurs marches militaires, les trompettistes arabes se bornent à pousser quelques sons des plus aigus, au hasard, et sans s'occuper des dissonances qu'ils produisent.

Il existe une autre trompette en usage chez les Arabes asiatiques, et qui est certainement d'origine sémitique, car elle est semblable à la trompette que joue un guerrier assyrien, sur un bas-relief de Ninive, et à la trompette hébraïque représentée sur l'arc de Titus, à Rome. Cet instrument, appelé *cheipour,* est long de 75 centimètres, depuis le bord du godet de son embouchure jusqu'à celui de son pavillon. Son embouchure seule a 21 centimètres de longueur, et s'introduit dans le tube de la trompette à la profondeur de 13 centimètres. Le diamètre du pavillon est de 11 centimètres. On voit ci-contre la forme de cet instrument.

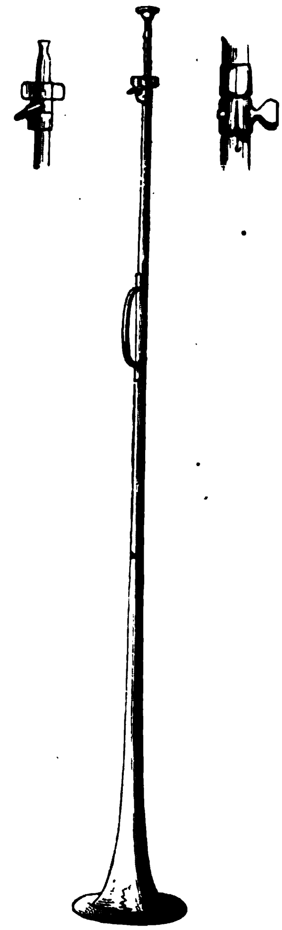


Fig. 28.

Les sons produits par le *cheipour* sont les mêmes que ceux du *nefyr* (1).

§ V. Musettes.

Arghoul. — Souqqarah.

L'instrument le plus original de l'Orient, quant au système de construction, est celui qui est en usage chez les *fellahs,* ou paysans de l'Égypte, sous le nom d'*arghoul.* Avant de le considérer au point de vue historique, il est nécessaire de faire connaître sa nature et son mécanisme.

L'*arghoul* est une musette, c'est-à-dire un instrument à anche, composé de deux tuyaux, dont un est percé de trous, pour en varier les intonations, et dont l'autre ne produit qu'un son grave et soutenu, auquel on donne le nom de *bourdon.* Les deux tubes de l'*ar-*

(1) Le *cheipour,* n'étant pas en usage en Égypte, n'a pas été connu de Villoteau. La figure qu'on en voit ici a été dessinée d'après l'instrument de ma collection.

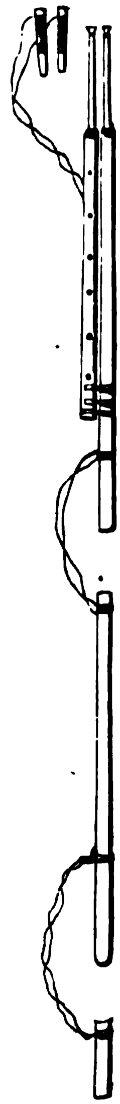


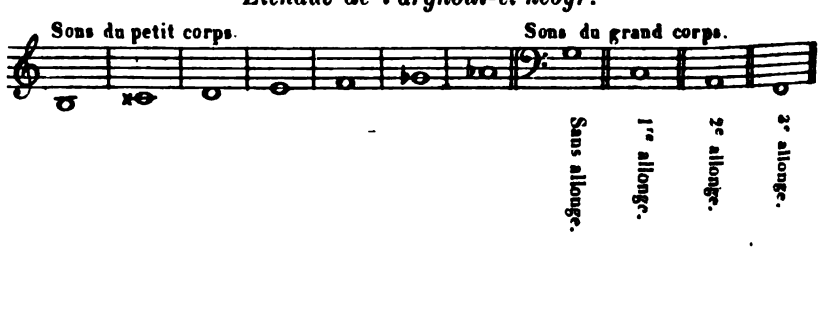
Fig. 29.

ghoul sont en roseau : ils sont inégaux en longueur. Le plus court des deux est percé de six trous : c'est celui sur lequel se jouent les airs. Le grand tuyau, ou *bourdon,* n'étant destiné qu'à faire entendre un seul son, n'a pas de trou, et n'a d'autre ouverture que celles de l'anche et du bout inférieur. Le tube chantant est placé à gauche, l'autre à droite; tous deux sont accolés parallèlement et étroitement unis par des liens en gros fil ou ficelle enduits de cire et de résine. Aux deux extrémités supérieures des tuyaux sont ajoutés deux tuyaux courts, d'égale longueur et plus étroits. C'est dans ces tuyaux additionnels que s'ajustent d'autres bouts de roseau plus étroits dans lesquels sont découpées les deux languettes qui forment les anches des deux corps sonores. Ces languettes, détachées des deux côtés par des incisions dans l'épaisseur du roseau, et transversalement dans le haut, ne tiennent au petit tube que par le bas; pressées par les lèvres, et sous l'action du souffle, elles vibrent, et, par leurs battements, font résonner les colonnes d'air des deux tuyaux.

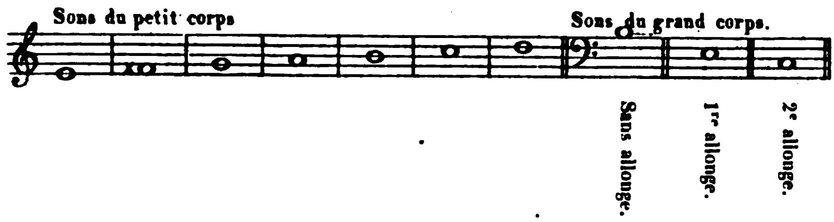
L'intonation du grand tube, ou *bourdon*, est susceptible de modifications à l'aide d'une, deux ou trois allonges attachées au corps principal par des liens de même espèce que ceux qui unissent les deux tubes principaux. L'aspect de l'instrument est représenté ci-contre :

On distingue trois variétés de l'*arghoul*, lesquelles diffèrent par la taille et par le nombre d'allonges faites au bourdon. Le plus grand, qui a trois allonges, se nomme *arghoul-el-kébyr;* le moyen, qui n'en a que deux, est appelé *arghoul-el-soghayr,* et le petit, qui n'a qu'une allonge, est l'*arghoul-el-asghar.*
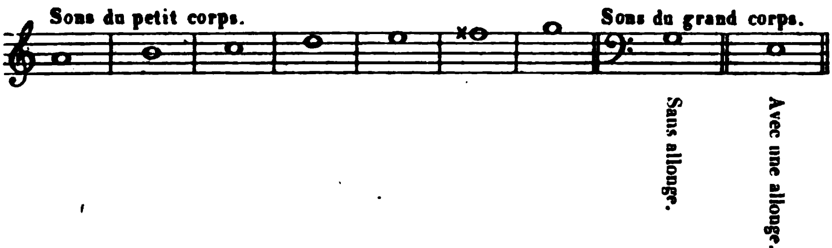
Étendue de l'arghoul-el-kébyr.



Étendue de l'arghoul-el-soghayr.



Étendue de l'arghoul-el-asghar.



Villoteau donne le nom de *flûte champêtre* à l'*arghoul* (1) : cette expression manque de justesse. Le savant musicologue ne s'en est servi que pour se conformer aux habitudes des Grecs et des Latins, qui appelaient *flûtes* tous les instruments à bouche et à anche. Mais depuis le moyen âge, et dans le langage moderne, les flûtes sont des tubes percés de trous en plus ou moins grand nombre, dont la colonne d'air vibre sous l'action immédiate du souffle. Dans l'orgue, où chaque son a pour organe un tuyau spécial qui résonne par le même procédé, les flûtes de diverses dimensions, le prestant, la doublette, la montre, le bourdon, appartiennent à la même catégorie. Il n'en est pas de même des hautbois, clarinettes, bassons, dont les sons se produisent par les vibrations d'une anche communiquées à la colonne d'air. La différence essentielle de ces deux principes d'impulsion sonore ne permet pas de confondre la classe des flûtes avec les instruments à anche. Or, l'*arghoul* appartient à cette dernière espèce d'instruments : ce n'est donc pas une flûte.

Le même savant tombe dans une autre erreur lorsqu'il assimile l'arghoul à la double flûte des anciens, appuyant son opinion sur ce passage des *Florides* d'Apulée : *Primus Hyagnis in canendo manus*

---

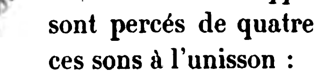
(1) Ouvrage cité, 2me partie, ch. VI, art. 1er.

discapedinavit : primus duas tibias uno spiritu animavit : primus lævis et dextris foraminibus, acuto tinnitu et gravi bombo concentum musicum miscuit (1) ; il le traduit de cette manière : « Hyagnis, père de Marsyas, fut le premier qui, d'un seul souffle, fit résonner à la fois « deux flûtes ; il fit le premier sortir, par des issues de droite et de « gauche, des sons aigus qui, *en se mariant au son grave du bourdon,* « formaient une sorte d'harmonie (2). » Où donc Villoteau a-t-il vu le *bourdon* dans le texte d'Apulée ? La traduction exacte du passage est celle-ci : « Le premier, Hyagnis sépara ses mains en jouant ; le « premier, il anima deux flûtes d'un seul souffle : le premier, par « les trous de la gauche et de la droite, il forma le concert mu- « sical par le mélange des sons aigus et graves. » D'innombrables monuments antiques nous présentent les formes variées des doubles flûtes de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Grèce et de Rome : il n'en est pas une seule qui ait le moindre rapport avec l'*arghoul*. L'érudit musicien aurait bien mieux rencontré la vérité s'il avait rapproché l'effet de cet instrument de celui de la *symphonieh* (cornemuse) des Chaldéens, dont il est parlé dans le livre de Daniel (3).

Le *souqqarah,* autre instrument arabe, est aussi une *musette,* ou cornemuse, plus analogue par sa forme à l'instrument ainsi nommé, parce qu'il a un réservoir d'air, ou une outre formée d'une peau de bouc. A cette outre est attaché d'un côté un bout de roseau qui sert de conduit pour enfler le réservoir d'air. Du côté opposé sont deux autres tubes de roseau, terminés chacun par un bout de corne de vache un peu recourbé. Chaque roseau est long d'environ 16 centimètres, et les bouts de corne qui les terminent ont 13 centimètres. On voit ci-contre la forme de la *souqqarah :* les deux roseaux sont percés de quatre trous qui produisent ces sons à l'unisson :



Fig. 30.



(1) Lib. I, 3.
(2) Villoteau, ouvrage cité, 2me part., ch. VI, art. I, p. 461, édit. in-8°.
(3) Voir le livre II, ch. II, § 2, de cette histoire.

On a peine à comprendre que Villoteau ait vu, dans le *souqqarah*, le *nebel* des Hébreux, et qu'il ait disserté longuement (1); pour essayer de démontrer que les historiens et les érudits qui ont vu dans ce *nebel* un instrument à cordes étaient dans l'erreur. Toute son érudition tombe évidemment à faux, puisque les Hébreux désignaient la cornemuse par le mot *sumphonieh*, et non par *nebel*.

§ V.

Instruments de percussion.

Les instruments de percussion de la musique et de la danse des Arabes sont, comme chez la plupart des peuples civilisés, sonores et bruyants : ceux de la première classe sont les cymbales, grandes et petites.

Les grandes cymbales arabes ont la même dimension et la même forme que celles de l'Europe, mais elles sont plus épaisses et leur sonorité a moins d'éclat. La manière de les frapper chez les Orientaux est d'ailleurs différente de la nôtre; au lieu d'en faire résonner les bords, ils frappent les plateaux l'un contre l'autre, ce qui en étouffe la sonorité. Le nom arabe des cymbales est *kas*. L'usage des *kas* est particulièrement réservé aux fêtes religieuses, aux marches des cérémonies publiques, et à certaines réjouissances populaires.

Les petites cymbales, en forme de castagnettes, ne servent que pour la danse, dont elles marquent le rhythme, ainsi que cela a été expliqué au huitième chapitre de ce livre.

Les tambours de basque tiennent le milieu entre les crotales ou instruments sonores de percussion et les instruments simplement bruyants. Il y a quatre variétés du tambour de basque chez les Arabes asiatiques, ainsi que chez ceux de l'Afrique. Le plus grand, appelé *bendyr*, a un diamètre de 40 centimètres. Son large cercle de bois, sur les bords duquel est collée une peau de chèvre, est percé dans sa largeur, à des distances égales, de trous d'une largeur suffisante pour que deux rondelles de tôle, de fer-blanc ou de cuivre puissent y être suspendues et se mouvoir en liberté, en sonnant l'une contre l'autre. Dans l'intérieur de l'instrument sont trois, cinq

(1) Ouvrage cité, 2me partie, ch. VII, art. 2.

ou sept cordes de boyau tendues, qui, par leurs vibrations, ajoutent à la résonnance des tambours. On en voit ici à côté la disposition.



Fig. 31.

La deuxième espèce de tambour de basque, appelée *mazhar*, ne diffère de la précédente que par l'absence de cordes tendues dans l'intérieur, et par le remplacement des rondelles métalliques par des anneaux.

Le *târ* est la troisième sorte de tambour de basque : il est plus petit que les deux précédents, car son diamètre n'est que de 24 centimètres. Il est aussi couvert d'une peau de chèvre et quelquefois de bayâd, et ses ornements se composent de petites plaques de nacre et d'ivoire. Au lieu de deux rondelles en tôle, il en a quatre en cuivre dans chaque ouverture du cercle, et produit un cliquetis très-éclatant quand on le frappe ou l'agite : il n'a pas de cordes tendues.

La dernière variété d'instruments de cette espèce est le *req* : son diamètre n'est que de vingt centimètres. Il est couvert d'une peau de *bayâd*, dont le bruit est plus faible que celui de la peau de chèvre. Au lieu de quatre rondelles par chaque ouverture du cercle qu'a le *târ*, le *req* n'en a que deux.

Les quatre tambours dont il vient d'être parlé sont des instruments de joie et d'amusement pour les femmes. Inséparable des réjouissances de noces, de la danse dans les harems et dans les lieux publics, des jeux de jongleurs et de saltimbanques, le tambour de basque est aussi l'accompagnement obligé du chant populaire; mais il n'est jamais employé dans les cérémonies religieuses ou autres. Le nom générique de tous ces tambours est *deff;* il rappelle le *toph* des Hébreux.

Plusieurs sortes de timbales sont en usage chez les Arabes; on en distingue même de sept espèces. Dans ce nombre, il en est qui servent dans les cérémonies publiques. Les plus grandes sont les *noqqârieh*, lesquelles sont en cuivre et portées sur le dos du chameau qui sert de monture au timbalier : elles sont inégales en volume; la plus grande a un diamètre de 65 centimètres; le diamètre de l'autre n'est que de 43 centimètres. Ces timbales se battent alternativement avec de petits maillets de bois, la moins grande à coups précipités, l'autre à coups plus lents, suivant le rhythme adopté par le timba-

lier. Les Arabes de la Mauritanie ont des timbales du même genre, appelées *tobillets*. Elles sont en métal et couvertes de peau de chèvre préparée. Attachées l'une à l'autre par des cordes, elles se placent près du cou du cheval monté par le timbalier. On voit ci-contre la forme de cet instrument de percussion avec les baguettes, qui sont longues.

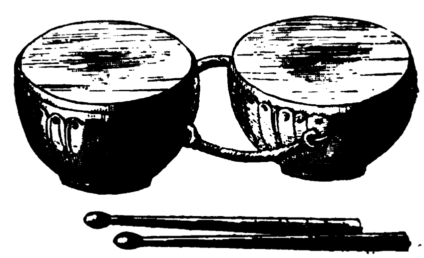


Fig. 32.

Les *naqrazân* sont des timbales de moyenne grandeur, dont l'une surpasse l'autre en volume dans une proportion semblable aux précédentes. La plus grande a un diamètre de 33 centimètres; le diamètre de l'autre n'est que de 27 centimètres. Celui qui bat les *naqrazân* est monté sur un âne; une de ses timbales est de chaque côté de l'animal. Les baguettes dont il se sert pour les battre sont plus petites que celles des timbales précédentes.

Le *tabil châmy* est une timbale isolée, originaire de la Syrie; elle a peu de profondeur relativement à sa largeur. Son diamètre, pris sur la peau qui la recouvre, est de 48 centimètres; sa profondeur est un peu moins de 11 centimètres. Celui qui bat cette timbale tient l'instrument suspendu sur son ventre par une courroie passant sur le cou. Les baguettes qui servent à la battre sont petites.

Le *tablat-eg-gaouyeh* est une petite timbale qui sert dans certaines cérémonies où paraissent les autorités des villes. Celui qui en joue est à cheval, tient de la main gauche la timbale par une poignée, et la bat de la droite avec une légère baguette. Le diamètre de cet instrument, à sa surface, est d'environ 22 centimètres, et sa profondeur, au centre, de 16 centimètres.

Une autre petite timbale, appelée *tabil migry*, c'est-à-dire, tambour occidental, est aussi quelquefois employée dans la musique. Son diamètre n'est que de 16 centimètres, et sa profondeur, de 135 millimètres. On la tient aussi par une poignée, et on la frappe avec un bout de lanière.

Les deux autres timbales ne sont pas en réalité des instruments de musique : l'une est le *bâz*, ou le *tablat-el-mouscher*. C'est cet instrument que plusieurs voyageurs ont appelé *timbale des derviches*, parce que les *foqarâs*, sorte de moines non cloîtrés, s'en servent pour régler

le rhythme de leurs danses. Le diamètre de cette timbale à sa surface n'est que de 14 centimètres. La forme de ce petit instrument est telle qu'on la voit ici à côté.

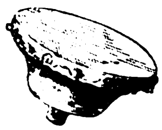


Fig. 33.

La dernière timbale, qui est plus souvent en bois qu'en cuivre, est le *tablat-el-mecheykh* (tambour de mendiant), avec lequel les pauvres des grandes villes se recommandent à la pitié publique.

Les grands tambours composent la dernière classe des instruments bruyants : on en fait un usage exagéré dans les marches militaires et les cérémonies publiques. Le plus volumineux de ces tambours est le *tabil tourky* (tambour turc). Il est semblable à l'ancienne grosse caisse militaire de la France, qui était deux fois plus longue que la grosse caisse actuelle. On le bat avec un bâton court terminé par un tampon recouvert de peau, et l'autre côté du cylindre est frappé par des lanières de cuir de buffle attachées à une baguette.



Fig. 34.

Un autre tambour, appelé *tabil bolady* (tambour du pays), est moins gros que le précédent, mais plus volumineux que les caisses militaires de l'armée française. Il se frappe de la même manière que le *tabil tourky*. Plusieurs tambours de cette espèce sont réunis dans les marches militaires et font entendre des rhythmes variés.

Les Arabes ont aussi un tambour de forme bizarre, appelé *darâboukkeh*, dont on voit ci-contre la représentation, fig. 34.

Il y a des *darâboukkeh* en bois et d'autres en terre cuite. Le corps est un vase creux sur lequel est tendue une peau de bayâd, collée sur ses bords. La queue est un cylindre long de 19 centimètres. Cette queue se place sous l'avant-bras gauche. On frappe ce tambour avec la main droite au centre de la peau, et avec les doigts de la main gauche sur les bords. L'usage de ce tambour est réservé aux saltimbanques, aux jongleurs, et aux musiciens ambulants qui accompagnent les danseuses publiques.

CHAPITRE ONZIÈME.

THÉORIE DE LA MUSIQUE ARABE.

La théorie d'un art n'est que la classification régulière de faits qui se sont produits dans la pratique de cet art, et la recherche des lois qui les régissent. Dans la musique d'un peuple, le fait primordial est la constitution de son échelle tonale. Chez aucune nation de la terre, l'échelle tonale ne s'est formulée *à priori* par des calculs de nombres, ou par des procédés de classification ; l'instinct seul de la race a déterminé les intervalles des sons, par ses tendances mélodiques. Si certaines peuplades sauvages n'ont eu l'instinct que de quatre sons ; si la race jaune ne fait usage dans ses chants que d'intervalles de tons entiers ; si d'autres peuples ont des échelles de huit, de douze, de dix-sept, de vingt-deux, de vingt-quatre intervalles de sons contenus dans l'octave, aucun théoricien n'a imaginé ces divisions : chaque peuple a fait lui-même sa gamme, dirigé, à son insu, par un sentiment intime de certaines relations de sons, et sans se douter de ce qu'il faisait, si ce n'est par l'agrément qu'il y trouvait. La science, ou la théorie d'un art, ne le précède pas dans ses créations ; elle le suit, car elle ne produit pas les faits ; elle les constate et leur assigne un ordre logique. Telle est sa seule mission.

Qu'il y ait des théories fausses, non-seulement cela est possible, mais cela s'est vu maintes fois. Que faut-il en conclure, si ce n'est que les faits ont été mal observés, et que l'auteur a fait preuve de peu d'intelligence dans les inductions aussi bien que dans les déductions ? Ce qu'il a fait n'est pas une théorie ; c'est un système plus ou moins erroné.

Je l'avoue, persuadé comme je le suis de ces vérités, je n'ai jamais compris les attaques dont les saines théories d'art sont souvent l'objet, sous prétexte qu'elles sont un obstacle opposé au génie des artistes, lequel doit s'affranchir, dit-on, du joug des règles arbitraires. Et d'abord il n'y a pas de règles arbitraires ; car ce qui est arbitraire ne peut être donné comme règle. Les règles sont le résumé des faits d'expérience, dont l'existence dans l'art est constatée. De nouveaux

faits, découverts par le génie des artistes, peuvent se produire ; dans ce cas, la science devient incomplète, et reste dans cet état jusqu'à ce qu'elle ait fait entrer les faits nouveaux dans son domaine, qu'elle en ait apprécié la valeur, la signification réelle, et que, procédant par synthèse aussi bien que par analyse, elle en ait conclu des principes généraux, qui embrassent toutes leurs applications. Il se peut qu'alors la science soit en avant de l'art, et lui ouvre des voies nouvelles. Telle est en réalité la théorie, si elle est bien faite. Ce simple exposé paraît suffisant pour démontrer le vide des déclamations auxquelles elle a été si souvent en butte.

Si ces observations sont ici présentées, c'est qu'il s'est trouvé des historiens de la musique qui, dominés par le préjugé qu'il n'y a jamais eu et qu'il ne peut y avoir qu'une gamme, à savoir celle de la musique européenne, ont contesté la réalité des tonalités orientales et les ont considérées comme de pures spéculations de théoriciens (1). L'échelle tonale de la musique arabe a été particulièrement appréciée à ce point de vue. Sans avoir vu les instruments qui prouvent la pratique usuelle de cette échelle, on a nié qu'ils fussent tels qu'ils sont en effet (2), et, confondant les tonalités arabe et persane, on a mêlé les théories de l'une et de l'autre, en tirant de faux arguments de leurs oppositions. On verra, par l'exposé contenu dans ce chapitre, que les théoriciens arabes n'ont expliqué que la musique pratique en usage dans leur pays, et qu'on ne peut les accuser d'y avoir substitué les rêves de leur imagination. On pourrait désirer, dans leurs expositions des faits, des procédés plus simples, un langage moins figuré, moins énigmatique; mais, si leur méthode est défectueuse, leur sincérité est inattaquable.

Dès la fin du deuxième siècle de l'hégire (790-815 de l'ère chrétienne), on aperçoit chez les Arabes quelques traces de formation didactique d'une science de la musique. Bien qu'aucun traité de cet art appartenant à la même époque ne soit parvenu jusqu'à nous, on en trouve des citations dans des écrits postérieurs. Le premier nom cité d'un écrivain sur la musique est *Obeidallah ben Abdallah ben Taher*, qui vécut sous les règnes des premiers Abbassides. *Ali d'Ispahan*,

(1) Kiesewetter, *Die Musik der Araber nach Originalquellen*. Introduction, p. 7-12. — Adrien de La Fage, *Histoire générale de la musique et de la danse*, t. I, livre II, ch. 3.

(2) Kosegarten, *Alii hispahanensis liber cantilenarum magnus*, t. I, p. 31.

qui parle de ce musicien, dit que son livre traitait des tons et des mutations (vraisemblablement des ornements) des chansons. Le plus ancien auteur arabe d'un traité de musique, dont nous possédons le livre, est Abunasr Mohammed ben Mohammed, surnommé *le Fârâbi* ou *Alfârâbi*. Il vécut dans le quatrième siècle de l'hégire, et mourut en 339 (943 de notre ère), comme on l'a vu précédemment. Instruit dans les lettres grecques, savant philosophe et mathématicien, il traduisit en arabe plusieurs ouvrages, parmi lesquels on remarque les *Analytiques* d'Aristote. Il écrivit aussi deux livres sur la musique : le premier n'a pas été retrouvé jusqu'à ce jour; mais le Fârâbi nous apprend lui-même qu'il concernait les anciens écrivains qui ont traité de l'art musical. Le deuxième ouvrage, composé à Bagdad, nous est connu par deux manuscrits, qui se trouvent dans les bibliothèques de l'Escurial (Espagne) et de Leyde. Il a pour titre كتاب الموسيقي, *la Musique théorique et pratique*.

Ce livre est divisé en deux parties; la première, intitulée المدخل, *Introduction*, traite de la nature des sons et des intervalles; l'autre a pour objet l'art en lui-même, ou la *composition*, les lieux des sons ou des cordes dans les divers intervalles, leurs conjonctions, les systèmes ou formation des modes, les variétés d'instruments, et les rhythmes divers ou temps musicaux.

Le son le plus grave, dit le *Fârâbi*, est appelé المستعار, c'est à-dire *emprunté* : c'est le προσλαμβανόμενος des Grecs, qui répond à 

Après avoir défini les sons, tels qu'ils sont produits par la voix ou par les instruments, et démontré qu'ils se forment des vibrations de l'air, et que leurs intonations graves, moyennes ou aiguës, sont en raison du volume des cordes, de leur tension et de leurs longueurs, il établit que la mélodie (1) est composée de la diversité des sons musicaux, disposés dans un certain ordre. La méthode de classification des sons, par l'auteur arabe, est exactement conforme à celle des théoriciens grecs.

Le Fârâbi passe ensuite à la représentation des sons par des signes, dans leur ordre tonal, et, continuant toujours à marcher sur les traces

(1) اللحن.

des auteurs grecs, il présente son grand système de quinze sons par les lettres ou chiffres arabes, dans l'ordre suivant, en lisant de droite à gauche :

ا جـ د ه ز ح ط ى كـ ل م ن س ع ف

Lesquels signes correspondent aux quinze sons de cette notation :



A l'égard des intervalles formés par ces sons, le Fârâbi les divise comme Euclide en grands intervalles, qu'il nomme ***majeurs,*** et qui sont la ***quarte,*** la ***quinte,*** ***l'octave,*** la ***onzième,*** la ***douzième,*** et la ***double octave.*** Les petits intervalles ou intervalles ***mineurs*** sont la ***tierce***, le ***ton,*** le ***demi-ton majeur,*** le ***demi-ton mineur,*** et le ***diesis*** ou quart de ton. L'écrivain avoue que ces intervalles ne correspondent pas à ceux des instruments inventés récemment en Arabie, et qui étaient inconnus auparavant.

Le Fârâbi traite ensuite des trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, à la manière des Grecs, ainsi que de leurs divisions, puis des tétracordes et des modes. Ces modes, suivant sa doctrine, sont au nombre de seize, et se forment des quinze sons qu'on a vus ci-dessus, et qui sont ceux du mode hypodorien des Grecs.

On ne poussera pas plus loin ici l'examen de la théorie exposée par le Fârâbi, parce qu'il est évident, d'après ce qui vient d'en être dit, qu'elle n'est pas celle de la musique arabe dans la pratique, et qu'elle n'a pas d'analogie avec la doctrine des autres théoriciens de cette musique. Le Fârâbi, tout rempli de la lecture des écrivains grecs, n'a, en réalité, traité que de la musique grecque, qu'il s'efforçait vainement d'assimiler à la musique de sa nation. M. Kosegarten, ayant pris cet écrivain pour guide dans son travail sur la musique arabe, qui sert d'introduction à sa publication du grand livre de chansons d'Ali d'Hispahan, a donc pu croire et dire que la musique arabe n'était pas autre chose que la musique grecque (1), proposition repoussée d'une manière absolue par Kiesewetter (2).

(1) Kosegarten, ouvrage cité, t. I, ch. II, p. 33. — M. Salvador Daniel abonde dans cette erreur (*la Musique arabe*, passim).

(2) « Il se trouve à peine dans toute la musique arabe une idée qu'on puisse considérer

On pourrait croire, d'après ce qui précède, que l'échelle tonale des Arabes, ainsi que le système des modes de leur musique, n'étaient pas encore formulés à l'époque où le Fârâbi écrivit son ouvrage, s'il n'existait un autre traité de musique, composé dans la seconde moitié du même siècle, où l'on trouve les bases principales de cette tonalité. Ce livre est un des cinquante et un ouvrages, concernant toutes les sciences, qui forment une sorte d'encyclopédie, et qui ont pour auteurs des savants et des philosophes réunis en société, sous le nom de *frères de la pureté*. L'ouvrage dont il s'agit a pour titre : *Traité sur la musique, extrait des lettres des frères de la pureté* (1). On y trouve les divisions du ton par tiers et de l'octave en dix-sept intervalles, comme étant d'un usage pratique chez les Arabes. Il y est aussi parlé des principaux instruments qui sont encore entre les mains des musiciens, dans l'Asie occidentale, en Égypte et dans l'Afrique septentrionale, tels que l'*eoud*, les *tanbours*, le *rebâb*, le *zamr*, le *sournay*, le *deff*, et le *dubdah* ou *dâraboukkeh*. Aucune mention n'y est faite du livre du Fârâbi, qui paraît être resté en dehors du mouvement musical de l'Orient.

Après le quatrième siècle de l'hégire (xe de notre ère), près de quatre cents ans s'écoulent sans fournir de nouveaux documents pour l'histoire de la musique arabe, bien que quelques noms d'écrivains sur cet art, qui vécurent dans cet intervalle, tels que ceux d'*Abd-el-Moumini*, *Abd-el-Alâisi-Kermâni*, et d'autres, soient parvenus jusqu'à nous, et qu'un traité sur la musique, composé par un Arabe d'Espagne, nommé *Mohammed ben Ahmed-el-Haddad*, mort en 561 (1165), soit mentionné par Casiri (2). Mais vers la fin du septième siècle de l'hégire (commencement du xive de l'ère chrétienne) paraissent plusieurs théoriciens qui ont traité du système de la musique arabe, conformément à la pratique de cet art. A leur tête se place *Ssaffieddin Abdolmonim ben Façhir-el-Ormewi-el-Baghdadi*, de

---

comme ayant été reçue des Grecs, *so findet sich in der ganzen Musik der Araber kaum ein Begriff, den man als nothwendig von den Griechen überkommen erklaren müste.* » (*Die Musik der Araber*, p. 9.)

(1) اخف ان العفان الموسيقى من حمله دسايل كتاب رساله فى علم

Le manuscrit de ce livre est à la Bibliothèque impériale de Paris. Il en a été fait un extrait dans l'année 750 de l'hégire (1349 de l'ère chrétienne), par *Mohammed-ben-Aboubekr-ben-Scerouni*, dont le manuscrit est dans la même Bibliothèque (n° 1215).

(2) Biblioth., II, 73.

race arabe et né à Bagdad, qui a écrit un traité de musique, dont le manuscrit est à la Bibliothèque impériale de Vienne (1). Cet ouvrage fut composé pour Schezefeddin Haroun, fils du célèbre vizir mongol Schemseddin.

La doctrine de Ssaffieddin est basée sur la division du ton en trois parties, et de l'octave en dix-sept intervalles, dont quinze tiers de ton et deux demi-tons mineurs ; ce qui est conforme à la pratique des musiciens, à la division du manche du grand *tanbour-kebyr tourky,* et au doigter de l'*e'raqyeh,* ainsi qu'on l'a vu précédemment. La théorie de la formation des intervalles des sons et de leur classification en consonnants et dissonants (dans leurs successions) est la partie la plus obscure et la plus embarrassée du livre. Plus mathématicien que musicien, Ssaffieddin emploie un grand luxe de calculs, de figures de géométrie et de cercles diversement divisés pour démontrer des choses simples, que la méthode didactique des Européens présenterait sous des formes beaucoup plus intelligibles. Au reste, ce défaut de netteté, de simplicité dans une exposition scientifique, n'est pas particulier à ce théoricien arabe : un ouvrage didactique, conçu dans les conditions nécessaires pour des intelligences européennes, serait antipathique à l'organisation des peuples sémitiques. Il est dans leur nature de se complaire dans le vague et l'obscur. Le Fârâbi, accoutumé par de longues études à la méthode des Grecs, fait seul exception à cet égard entre tous les écrivains arabes sur la musique. C'est dans le livre de Ssaffieddin qu'on trouve pour la première fois la démonstration de la composition des modes ou makâmat, par des dispositions circulaires, dont on a vu des exemples dans le chapitre IV[e] de ce quatrième livre (page 42).

Des auteurs persans d'encyclopédies ont reproduit en partie, dans les traités de musique qui en sont une division, la théorie de Ssaffieddin, en l'abrégeant, et parfois en lui donnant plus de lucidité. Le premier de ces écrivains est *Mahmoud Schirafi*, mort dans l'année 716 de l'hégire (1315) ; l'autre est *Mahmoud d'Amoul* qui écrivait en 750 (1340). Le plus célèbre des auteurs persans qui ont traité de la musique suivant la doctrine arabe est *Abd-el-Khâdir ben Gaibi*, né à Samarcand, qui vivait à Constantinople et dédia son livre à *Amurat,*

(1) Collection *Rzewuski*, n° 161.

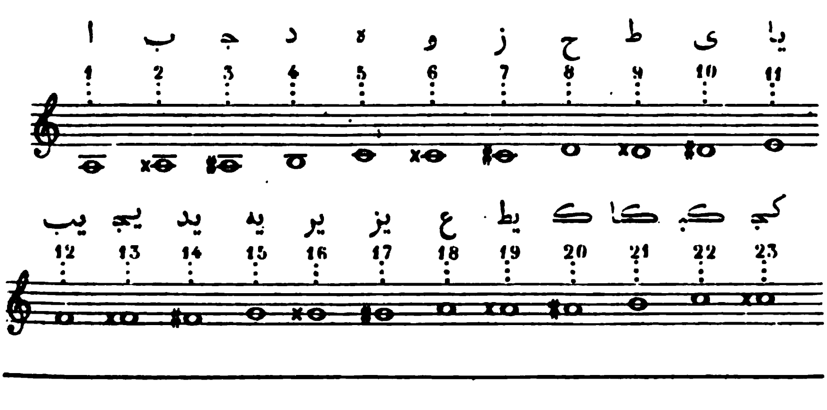
fils de Mahomet, fils de Bayezid (ou *Bajazet*), *sultan des Ottomans;* ce qui indique précisément l'époque où cet ouvrage fut composé, car ce prince ne peut être qu'Amurat II, qui succéda à son père l'an 824 de l'hégire (1421). Ce livre a pour titre : *Traité concernant les modulations dans la science des combinaisons de sons et de rhythmes* (1). Il y a plus de clarté dans l'exposé des faits de la pratique chez cet écrivain que dans les ouvrages de ceux qui le précédèrent, et le système tonal de la musique arabe, soit dans l'échelle des sons, soit dans les modes, est présenté par lui d'une manière plus simple et plus nette, quoiqu'il affectionne aussi les formes géométriques.

Le système complet des sons est borné au nombre de trente-cinq, c'est-à-dire deux octaves, dans le livre d'Abd-el-Khâdir, au lieu de quarante, qui est celui de tous les auteurs postérieurs au commencement du quinzième siècle. Dans la première octave, sa notation est conforme à celle de ces auteurs; mais, dans la seconde octave, elle paraît complétement différente. Voici sa notation :

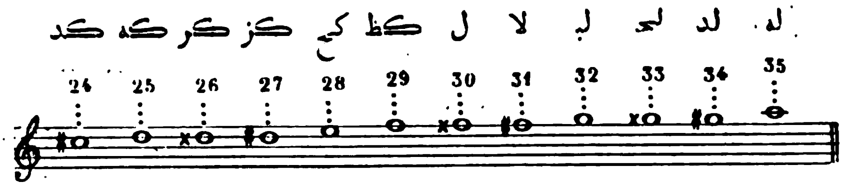
18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
يح	يز	يو	يه	يد	يج	يب	يا	ي	ط	ح	ز	و	ه	د	ج	ب	ا

35	34	33	32	31	30	29	28	27	26	25	24	23	22	21	20	19
له	لد	لج	لب	لا	ل	كط	كح	كز	كو	كه	كد	كج	كب	كا	ك	يط

Traduction de ces signes en notation européenne.
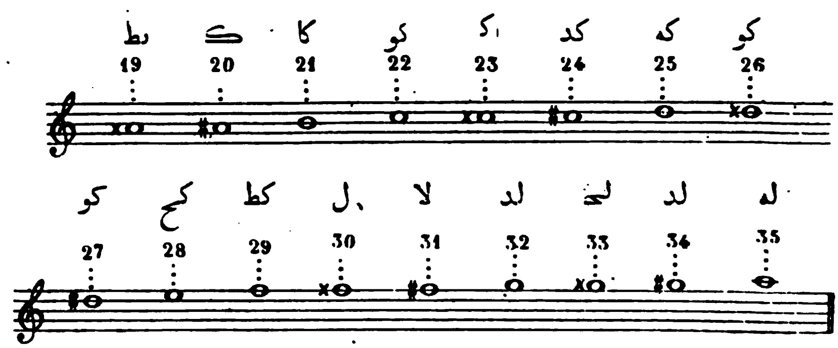


(1) آلنغم والأوزان في علم تأليف كتاب مقاصد الألحان
Le manuscrit de ce traité de musique est à la bibliothèque de Leyde, sous le n° 1061.



La première octave étant semblable aux signes des théoriciens postérieurs à *Abd-el-Khâdir*, on ne répétera pas les signes de cette octave dans la comparaison qui va être faite, et l'on ne s'occupera que de la deuxième octave. On remarquera que, depuis le chiffre 30 jusqu'à 35, les signes redeviennent semblables dans les deux notations.

Notation des théoriciens arabes, depuis la seconde moitié du IX[e] *siècle de l'hégire* (XV[e] *de l'ère chrétienne*), *et dans les temps postérieurs.*

Deuxième octave.

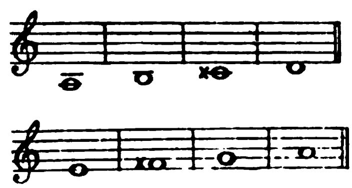


La différence des signes de cette seconde octave dans les deux notations d'Abd-el-Khâdir et des écrivains postérieurs, bien que sensible à l'œil de tout autre qu'un Arabe, n'est pourtant qu'apparente, car les lettres liées ک et ک sont toutes deux les signes de *caf*, c'est-à-dire de Q ou C, qui se combinent avec d'autres lettres pour former les nombres 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 et 29. Les lettres liées sont celles-ci, dans l'une et dans l'autre notation.
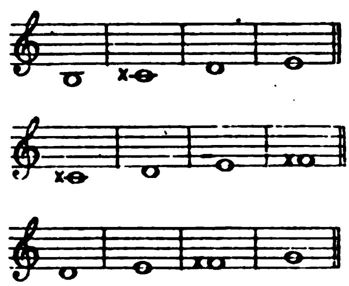
21	22	23	24	25	26	27	28,	29.
qa.	qb.	qg.	qd.	qh.	qou.	qz.	qhh.	qtt.

Abd-el-Khâdir enseigne la formation des modes *o'chaq*, *abouseylik*, *zenkla*, *isfahân*, *kirdanyeh*, *mahyar*, *hosseyny*, *zyrâfkend*, *hogaz*, *rahahouy*, *koucht*, *e'raq*, *bouzourk*, ainsi que leurs circulations, con-

formément à la pratique (1); mais il ne dit rien des mers modales ni des transpositions de ces modes, si fréquemment employées par les musiciens arabes (2). Les *mers* des modes sont les deux tétracordes qui concourent à leur formation, comme on le voit dans ces tétracordes ou *mers* du mode *o'chaq :*



La règle de constitution des *mers* qui concourent à la formation des modes est que la première et la quatrième note doivent être toujours de même nature, comme on le voit ici :



Abd-el-Khâdir traite longuement de la mesure musicale, non en elle-même et par une considération abstraite du temps, mais suivant son application à la prosodie. Ainsi la mesure binaire n'est pour lui que l'égalité de deux longues, ou d'une longue et deux brèves; la mesure ternaire est déterminée par l'ïambe et le trochée. Toutefois son système manque de régularité; car, suivant sa méthode, qui consiste à marquer les durées des syllabes par des nombres de points, il fait des longues plus longues que d'autres, les marquant tantôt par deux points, tantôt par trois, par quatre, par cinq et même par huit (3); ce qui est absolument inadmissible en musique. Un ancien chant noté par lui avec les signes qu'on vient de voir, et mesuré par les points,

(1) V. le livre IV de cette histoire, ch. IV, t. II, p. 42 et suiv.
(2) *Ibid.*, p. 51-52.
(3) *Ibid.*, ch. V, p. 68.

fournit la démonstration de l'impossibilité d'appliquer un pareil système à la musique pratique ; car, voulant traduire en notation européenne ces durées variables, Kiesewetter s'est vu obligé de changer le temps musical presque à chaque mesure, c'est-à-dire, de n'avoir plus ni mesure ni rhythme. Quelles que soient, dans le langage parlé des Arabes de diverses parties de l'Asie et de l'Afrique, les différences de prononciation des syllabes, leur chant est toujours mesuré musicalement, ainsi qu'on l'a vu par leurs mélodies rapportées dans ce livre, et toutes les syllabes longues et brèves y sont ramenées à l'unité de leurs durées relatives, en rapport avec ce temps musical. Pas de mélodie possible sans la stricte observation de cette règle fondamentale.

Depuis la seconde moitié du quinzième siècle, la théorie de la musique arabe ne paraît plus avoir varié et a toujours été conforme aux faits de la pratique. La capacité des écrivains sur cet art est rarement à la hauteur de la mission qu'ils se donnent. La plupart emploient beaucoup de temps à raconter des fables sur l'origine, la puissance et les effets de la musique ; leur langage, presque toujours figuré, cache sous des phrases vides l'insuffisance de leurs connaissances dans l'art dont ils entreprennent l'explication. Ces défauts sont surtout sensibles dans les traités de musique écrits dans les temps les plus rapprochés. Les contradictions qui se rencontrent entre eux proviennent de ce que les uns ont exposé le système tonal des Persans qui divisent le ton par quarts, tandis que les autres ont traité du système arabe, où le même intervalle est divisé par tiers. Tous ceux de la première catégorie doivent être écartés en ce moment, où il s'agit seulement de musique arabe.
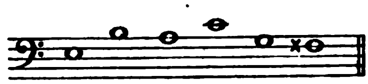
A partir de la seconde moitié du quinzième siècle, les auteurs de traités qui concernent cette musique paraissent tous d'accord pour fixer à quarante les limites du diagramme général des sons, lesquels, à raison de quinze tiers de ton et deux demi-tons par octave, donnent deux octaves et une tierce moyenne. Leur notation de ces sons se compose, comme on l'a vu, de lettres et de chiffres arabes, depuis 1 jusqu'à 40. Cette notation, usitée dans la théorie, n'a jamais servi à la transmission des chants, qui ne se fait, dans toute l'Asie et l'Afrique, que par l'audition. La mélodie ancienne notée par Abd-el-Khâdir est peut-être le seul exemple de ce genre.

On serait dans l'erreur si l'on se persuadait que les théoriciens

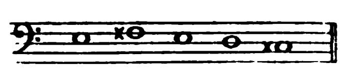
arabes, dominés par l'emploi plus ou moins fréquent des intervalles de tiers de ton, suivant le mode, n'ont pas connu les intervalles diatoniques; car ils en ont même fait la base de la formation de quelques-uns de leurs modes, dans ce qu'ils nomment les *racines* ou *bordâh* (1) de ces modes. La formation d'un mode par les *bordâh* consiste à réunir dans une certaine forme concise les sons caractéristiques de ce mode. Par exemple, la formation du mode *isfahân* se fait par les successions suivantes, où l'on ne voit que des sons diatoniques :



Pour un mode dont la plupart des sons appartiennent à l'ordre diatonique, mais où il y a un tiers de ton, on prend comme modèle le mode *zyrâfkend*, formé des six bordâhs suivants, qui en sont les caractéristiques :



Si l'on veut former un mode dans lequel il y ait deux intervalles de tiers de ton, on prend le mode *è'raq*, dont les caractéristiques sont les suivantes :



Ces formules ont pour objet de faire connaître les sons et les intervalles principaux et caractéristiques d'un mode, pour la composition des mélodies dans ce mode.

Un auteur, *Schamseddin-el-Saidaoui-el-Demeschki*, qui paraît avoir vécu au commencement du dix-septième siècle de notre ère, a écrit un grand traité de musique, lequel est intitulé : *Livre des tons* (2). Il y explique la composition des modes par des formules inscrites dans des cercles, suivant la méthode de plusieurs théoriciens arabes. La Borde, ou plutôt le traducteur (3) d'un fragment de cet ouvrage, in-

(1) *Bordâh*, mot persan qui signifie *ton*.
(2) Le manuscrit est à la Bibliothèque impériale de Paris, n° 1214, in-4°.
(3) Pigeon de Saint-Paterne, interprète pour les langues orientales, sous le règne de Louis XVI.

séré dans l'*Essai sur la musique* (1), n'a rien compris à ces formules, qu'il a prises pour des airs. Les expressions dont il s'est servi, *descente avec vitesse, élévation avec vitesse, marche rapide,* pour expliquer les mouvements des sons, ne se trouvent pas dans le texte arabe ; car le mot عفق *âfq*, qu'il interprète par *marche rapide,* signifie *retranchement, soustraction,* parce que l'intervalle, au lieu d'être le ton diatonique, n'est que le *deux tiers de ton,* plus grand d'un comma que le demi-ton majeur, et بقه *baqeh,* est le *tiers de ton,* plus petit d'un *comma,* ou un neuvième de ton, que le demi-ton mineur. La phrase du texte indique donc des intervalles moindres que les diatoniques et non des mouvements rapides. Les musiciens arabes de l'époque actuelle, bien que fort ignorants de la théorie de leur musique, désignent par les noms d'*âfq* et de *bâqeh* les intervalles de sons moins grands que les diatoniques (2). Ajoutons que le traducteur, n'ayant pas connaissance du système de la tonalité arabe, a mal représenté les sons de la formule qu'il avait sous les yeux. Confiant dans la fidélité de la traduction du mode *zyrâfkend*, La Borde en donne cette explication dépourvue de sens :

Prenez votre ton en *ré*.
Descendez à l'*ut*.
De là, passez au *fa* (avec rapidité),
Et descendez par toutes les notes avec vitesse au *si*,
Où vous ferez une pause.
Remontez à l'*ut*.
Finissez au *si*.

Voulant réaliser cette prétendue formule du mode *zyrâfkend*, Dalberg l'a notée de cette manière (3) :

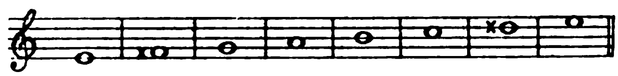

(4)

(1) T. I, pp. 185-187.
(2) Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte,* ch. II, art. 2.
(3) *Ueber die Musik der Indier,* p. 115.
(4) Il y a lieu de s'étonner qu'un musicien aussi instruit que le baron de Dalberg ait noté ce passage, entièrement dépourvu de sens musical, et n'ait pas vu qu'on n'en peut rien tirer pour la constitution d'un mode. Il n'est pas moins extraordinaire que Kiesewetter, citant ce passage (*Die Musik der Araber,* p. 63), y ait fait des corrections qui ne sont pas plus sensées.

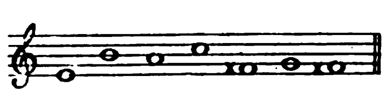
Ni dans les circulations primitives et fondamentales des modes de la musique arabe, ni dans les transpositions de ces modes, le mode *zyrâfkend* n'est placé sur ces degrés, et la composition d'un mode ne commence jamais par un autre son que par celui de la tonique. Suivant la théorie, la dix-septième transposition de ce mode est celle-ci :



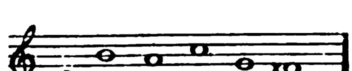
Dans la pratique des Arabes asiatiques de l'époque actuelle, la forme de cette gamme est modifiée de la manière suivante :



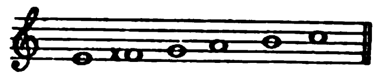
Pour rendre au texte de *Schamseddin* sa véritable signification, il faut reconnaître d'abord que, par une de ces fautes de copiste si multipliées dans les manuscrits arabes de traités de musique, la note fondamentale du mode a été oubliée : or, en l'absence de cette caractéristique essentielle, la composition d'un mode est impossible. Rétablissant donc la tonique du mode qui, comme on le voit, répond à notre *mi*, et considérant que le traducteur, persuadé que la tonalité arabe était diatonique comme la nôtre, n'a pu comprendre la signification des signes de la notation, et a placé une sixte trop bas les deux premières notes (*ré, ut* au lieu de *si, la*), donnons à la deuxième note de la gamme son signe d'altération. Le mouvement de quarte qu'il a fait ensuite résulte de ce qu'il n'a pas remarqué que les signes indiquent la distance d'un ton et d'un demi-ton ; d'où il suit que l'intervalle doit être une tierce mineure et non une quarte. Enfin, le mouvement de quinte descendant, accompagné du mot بايه *bâyeh*, ne signifie pas que ce mouvement doit être rapide, mais que la quinte est moindre que juste. Le reste demeure tel qu'il est. La traduction de la formule ainsi rétablie, la notation européenne doit donc être celle-ci :



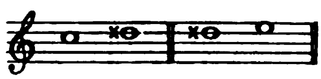
Cette formule est équivalente à celle qu'on a vue précédemment :



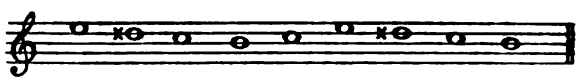
Mais celle-ci est plus régulière, en ce que la composition d'un mode en récapitule les sons et les intervalles caractéristiques, sans en répéter aucun, si ce n'est pour indiquer la cadence finale. En réalité, cette composition n'est que le résumé de la gamme de l'hexacorde :



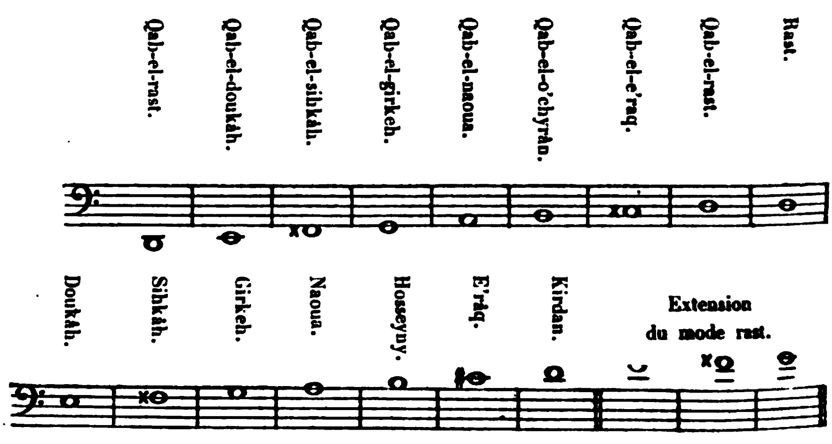
elle a pour objet de récapituler les mouvements d'intervalles les plus usités dans les mélodies. On remarquera sans doute que deux intervalles bien caractéristiques n'y paraissent pas, à savoir,



; mais il est à remarquer que les mélodies arabes, particulièrement celles qui appartiennent aux temps anciens, dépassent rarement les bornes d'une sixte. Les chants plus modernes emploient seuls ces intervalles, parce que leur étendue est plus large. Il n'est pas rare d'y rencontrer ces formes, dans le mode *zyrâfkend* :



Les Arabes distinguent les sons de leur échelle tonale par des noms qui indiquent le mode dont chaque son est tonique. Quelques-uns de ces modes ont des dénominations modernes. L'octave supérieure est celle qu'on désigne par ces noms ; quant aux sons de l'octave grave, ils ajoutent au nom de chaque son l'épithète de *Qab,* qui signifie *chef*. Voici la liste de ces noms rangés dans l'ordre du mode *rast*.



Le plus grand nombre d'écrivains arabes sur la théorie de la musique appartiennent à la seconde moitié du dix-septième siècle; c'est aussi à la même époque, depuis la chute du califat, que les Arabes jouirent d'une tranquillité qui avait été presque incessamment troublée pendant de longues périodes. Dans ce temps de luxe et de jouissances sensuelles, la musique, qui n'est qu'un plaisir de distraction pour les Orientaux favorisés de la fortune, tandis qu'elle est à la fois un besoin et une consolation pour le peuple, la musique et la danse furent les jouissances suprêmes au milieu de l'ennui des harems. Splendidement récompensés, les chanteurs et les joueurs d'instruments se multipliaient et ne négligeaient aucun moyen d'augmenter leur habileté. Telle est sans doute la cause pour laquelle bon nombre de traités de musique furent alors composés ou extraits d'anciens ouvrages, d'où l'on écartait ce qui était trop scientifique et difficile. L'intelligence ne fut pas constamment suffisante dans ces travaux de remaniements. La netteté, la précision, sont presque toujours absentes de l'exposé des principes; la forme énigmatique environne les choses les plus simples et les transforme en problèmes. Prenant indifféremment leurs matériaux dans d'anciens ouvrages arabes et persans, dont les principes de tonalité sont différents, les auteurs anonymes de ces traités associent souvent des choses contradictoires. Il n'est pas rare de trouver dans leurs ouvrages la preuve qu'ils n'entendaient pas eux-mêmes ce qu'ils tiraient de ces sources anciennes. Ajoutons que les copistes des manuscrits, presque toujours étrangers au sujet qui y est traité, y ont ajouté d'innombrables fautes (1). Tou-

(1) Parlant des traités de musique qu'il avait rapportés de l'Égypte, Villoteau nous apprend qu'il eut recours à plusieurs personnes instruites dans la langue arabe, pour en avoir la traduction. Un de ces livres anonymes avait pour titre : *l'Arbre couvert de fleurs dont les calices renferment les principes de l'art musical.* Le célèbre orientaliste M. Silvestre de Sacy, dit-il, voulut bien avoir la bonté de le traduire, de corriger les fautes, les contre-sens, les transpositions et les redites inutiles, dont le texte était rempli par l'ignorance du copiste arabe, enfin, d'éclaircir les passages difficiles et obscurs.

D'autres ouvrages, dont les manuscrits appartenaient à Villoteau, furent traduits, pour lui, par deux habiles professeurs d'arabe, MM. Sédillot et Herbin; ils étaient aussi remplis des mêmes défauts, et pires encore.

C'est surtout aux travaux de Villoteau, si consciencieux et si patient, qu'on est redevable de la connaissance de la pratique de la musique chez les Arabes, mise en harmonie avec la théorie, laquelle a été débarrassée par lui de ses obscurités et de ses contradictions partielles, dans son intéressant mémoire, intitulé *de l'État actuel de l'art musical en Égypte,* souvent

tefois, et nonobstant ces graves imperfections, les ouvrages dont il s'agit s'accordent sur les principes ainsi que sur les faits essentiels par lesquels la musique arabe est constituée. Ces conditions fondamentales se trouvent entières et complètes dans le livre de Schamseddin, ainsi que dans la plupart des traités de musique d'une époque postérieure. Elles consistent : 1° dans le nombre des sons du système fixé à quarante, lesquels forment deux octaves et une tierce moyenne ; 2° dans la division des tons par des tiers de tons et de l'octave en dix-sept intervalles, dont deux demi-tons invariables ; 3° dans la représentation des quarante sons du système par les chiffres arabes, dont chacun est le signe d'une intonation déterminée ; 4° dans la formation de douze modes principaux, dont certains degrés demeurent invariables, tandis que les autres sont modifiés dans leurs intonations, et engendrent quatre-vingt-quatre gammes ou *circulations ;* 5° et enfin dans la transposition des douze gammes primitives des modes ou circulations, sur les dix-sept degrés de l'octave, ce qui produit un total de deux cent quatre gammes, toutes différentes les unes des autres par quelque côté. Il suit de là que, si les quatre-vingt-quatre circulations étaient transposées de même sur chacun des dix-sept degrés de l'octave, il en résulterait le nombre prodigieux de *quatorze cent vingt-huit gammes,* ayant toutes quelque différence d'intonation et de position.

A ces bases de la théorie, la pratique ajoute la démonstration réelle de l'échelle tonale par ses instruments, et par le caractère éminemment sémitique de ses modulations et des ornements de son chant. Elle confirme le silence de cette théorie à l'égard de l'harmonie, non-seulement parce que ses interprètes n'en font aucun usage, mais surtout parce qu'ils se montrent désagréablement affectés en écoutant ses effets et incapables de la comprendre.

La véritable tonalité de la musique arabe a été mal connue et mal appréciée, non-seulement par ceux qui en nient la réalité, sans sa-

---

cité dans notre livre. Le séjour de trois années qu'il avait fait dans ce pays, pour s'y livrer à des recherches sur cet objet, l'avait rendu plus apte qu'aucun autre à le traiter.

Il y a aussi des choses utiles pour l'histoire de la théorie de la musique arabe dans l'ouvrage de Kiesewetter, *die Musik der Araber;* mais il doit être lu avec circonspection, à cause des opinions préconçues et fausses de l'auteur sur les choses les plus importantes, et en particulier sur la tonalité de la musique arabe.

voir de quoi il s'agit, mais par des savants habitués, par la nature de leurs travaux, à l'examen des questions d'acoustique. C'est ainsi que Delezenne, voulant faire une application des tables de logarithmes acoustiques au système de la tonalité de la musique arabe, a supposé que les dix-sept intervalles de l'octave de cette échelle sont tempérés, c'est-à-dire égaux (1); erreur partagée aussi par Villoteau. Le système vrai de cette musique a pour base l'égalité des tons conforme aux principes des pythagoriciens, dans la proportion de 9 : 8, et les demi-tons mineurs, comme les *limma*, c'est-à-dire dans la proportion de 256 : 243. Or ces tons majeurs sont divisés par tiers, dans la théorie de la musique arabe, au lieu de l'être par deux demi-tons, l'un mineur $\left(\frac{256}{243}\right)$, l'autre majeur $\left(\frac{2187}{2048}\right)$. Ce sont ces intermédiaires des tons qui affectent notre sentiment musical de fausseté d'intonation; quant aux autres notes de la gamme, elles sont semblables à celle de la gamme pythagoricienne, qui, ainsi que cela sera démontré en son lieu, dans cette Histoire, est la gamme véritable de la musique moderne.

Dans la musique arabe, les notes diatoniques de la gamme *la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la,* sont semblables à celles de la gamme de Pythagore et de ses disciples; mais tous les sons intermédiaires sont faux pour une oreille européenne. On voit donc qu'en faisant de l'échelle arabe une gamme tempérée des dix-sept intervalles égaux, Delezenne a pris pour base une erreur qui a faussé tous ses nombres logarithmiques. Telle en est la déviation, qu'il arrive à trouver le *mi* de la gamme arabe un quart de ton trop haut, tandis que ce *mi* sonne précisément la quinte juste de la note fondamentale (*la*).

Ici finit l'histoire de la musique chez les peuples de cette race sémitique, si originale et si différente des autres familles perfectibles. Nous la retrouverons encore, dans la suite de cette Histoire générale de l'art, exerçant sa part d'influence musicale dans l'Asie Mineure, dans la Grèce, dans l'Étrurie, en Sicile et en Espagne. De grandes catastrophes et les ravages de la succession des siècles ont fait disparaître des peuples célèbres de cette race, en ont dispersé d'autres, et ont réduit à une condition misérable ce qui reste de ces anciens domina-

(1) *Table de logarithmes acoustiques depuis* 1 *jusqu'à* 1200 (Lille, 1857), p. 42.

teurs de l'Asie occidentale; mais les débris de leurs monuments attestent à quel degré d'avancement ils étaient parvenus dnas la civilisation et dans les arts; ils démontrent à l'évidence, par la nature et la variété de leurs instruments de musique, leur supériorité relative dans cet art sur d'autres grands peuples de l'antiquité dont il sera parlé dans la suite de notre livre.

LA MUSIQUE

CHEZ LES PEUPLES ARIENS.

LIVRE CINQUIÈME.

MUSIQUE DES HABITANTS DE L'INDE.

CHAPITRE PREMIER.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

A une époque qui ne peut être déterminée par la chronologie, parce qu'elle appartient aux temps antéhistoriques, existait une population de race blanche, dont le berceau paraît avoir été l'*Arye*, contrée située entre la Perse et l'Inde, au sud de la Bactriane. L'histoire donne à cette race le nom d'*ariane*, ou *arienne*, à cause de son premier séjour dans l'Arye. Longtemps après, les deux rameaux principaux de cette souche furent connus sous les noms d'*Indiens* ou *Hindous*, et de *Perses* ou *Persans*. Selon toute vraisemblance, la cause de la séparation de cette race en deux nations distinctes fut l'accroissement de la population dans des proportions si considérables, que les moyens de subsistance étaient devenus insuffisants dans le pays habité; car tel fut toujours le motif impérieux des migrations des peuples. Cependant un savant indianiste, M. le professeur Albert Weber, de Berlin, a cru apercevoir la cause de la séparation des Ariens, en Persans et Indiens, dans la différence des tendances religieuses des uns et des autres, les premiers donnant le rang suprême à certaines divinités morales, objets de leur culte, tandis que les autres avaient imaginé des dieux en rapport intime avec toutes les parties de la nature (1). Quoi qu'il en soit, ceux-ci s'éloignèrent de l'Arye; ils franchirent la chaîne de l'Himalaya, où se trouvent les plus hautes montagnes de la terre, et s'établirent dans le *Penjab* ou *Panjab*, entre les fleuves Caboul et Indus.

(1) *Histoire de la littérature indienne;* introduction, p. 14 de la traduction française de M. Alfred Sadous (Paris, 1859).

Quelles preuves, dira-t-on, existe-t-il de cette origine de la population de l'Inde? Des preuves, dans le sens attribué aux choses historiques, on comprend qu'il ne peut en être donné pour des événements d'une antiquité si reculée; mais il en est d'inductives dont la valeur ne peut être méconnue. En premier lieu, les Hindous se donnent eux-mêmes le nom d'*Aryas*, dans les hymnes les plus anciens du *Rig-Véda*, le premier des quatre recueils de leur liturgie brahmanique. Or ces hymnes fournissent, par divers passages, la preuve que, lorsqu'ils furent composés, les Aryas étaient encore aux frontières de l'Inde, c'est-à-dire dans le Penjab. Il n'y a pas, à la vérité, dans le Rig-Véda, un seul passage où il soit dit que ces Aryas étaient venus du dehors; mais nous savons que leur nom vient de l'Arye, comme celui des Ariens de la Bactriane et de la Perse; nous savons que le type physiologique des Hindous présente le même caractère que celui des habitants de la Perse; nous connaissons les rapports de leurs langues anciennes, en ce qui concerne les premiers besoins de la vie : ces rapprochements paraissent assez décisifs pour lever tous les doutes à l'égard de la parenté des *Aryas* de l'Inde et des *Ariens* qui ont peuplé une partie de l'Asie centrale, l'Asie Mineure, la Grèce et toute l'Europe. Il y a d'ailleurs, dans le grand hymne de *Dîrghatamas* (1), un passage qui semble faire allusion au séjour plus ou moins long des Aryas dans la région de l'Himalaya; le voici : « Le Ciel est mon père. J'ai pour mère la grande Terre; « *la partie la plus haute de sa surface est sa matrice;* c'est là que le « père féconde le sein de celle qui est son épouse et sa fille. » Ajoutons qu'un chant de l'Inde ancienne se nomme *Aryâ*, et qu'un mode de la musique persane a le même nom.

Ce serait en vain qu'on essayerait de pénétrer le mystère du temps écoulé depuis la séparation des Ariens en deux grandes fractions, jusqu'à ce que les Aryas, se trouvant trop à l'étroit dans le Penjab, prirent la résolution de franchir l'Indus et de s'étendre dans la vaste contrée qu'ils voyaient se développer au-delà de ce fleuve. Les plus anciens hymnes du *Rig-Véda* fournissent néanmoins un renseignement précieux, en ce qu'ils font voir ces Aryas encore confinés à l'entrée de l'Inde, dans la position qui vient de leur être assignée.

---

(1) Voyez la traduction du *Rig-Véda*, par M. Victor Langlois.

A l'époque où ces hymnes furent composés, la langue des Aryas n'était plus celle des Ariens de la Bactriane et de la Perse; c'était le sanscrit, renfermé, il est vrai, dans ses formes les plus simples et dans le vocabulaire le moins riche (1); mais, enfin, quels que fussent les rapports de cette langue avec l'*aryan* primitif, c'était une langue nouvelle. Si l'on réfléchit au long espace de temps nécessaire pour l'altération progressive d'une langue première et sa transformation en une langue nouvelle, on comprendra que ce travail n'a pu se faire que dans une succession de plusieurs siècles, auxquels il faut ajouter le temps considérable employé à la translation d'une population entière à travers tous les obstacles que devaient offrir alors les plus hautes montagnes de la terre, et de plus le séjour que durent y faire les Aryas, pendant un temps plus ou moins long. Après leur établissement dans le Penjab, ils durent y vivre longtemps, retenus par les avantages que leur offrait le sol pour la nourriture des troupeaux et pour l'agriculture. De longues périodes durent se succéder avant que ces ressources fussent devenues insuffisantes, et que les accroissements de la population fussent assez considérables pour rendre nécessaire le passage difficile de l'Indus et l'acquisition de plus vastes territoires. On peut suivre', dit M. Weber (2), pas à pas, dans la littérature des Hindous, leur départ de ce pays et leurs progrès à travers l'Inde. Ils partirent, au nord du grand désert de Marwar, pour aller vers la Sâraswati, considérée plus tard comme un fleuve sacré. Là ils durent s'arrêter longtemps encore, comme l'indique le caractère de sainteté de cette contrée. Dans la suite, l'immigration s'étendit jusqu'au Gange et se développa sur les rives de ce fleuve. On estime à mille ans environ le temps écoulé depuis le départ du Penjab jusqu'à ce que les Ariens fussent en pleine possession de l'Inde et l'eussent peuplée. Tout cela était déjà si ancien au temps d'Alexandre, que les Grecs, compagnons de ce conquérant, n'aperçurent chez les Indiens aucun souvenir

---

(1) En considérant les analogies et les dissemblances du sanscrit et du zend, on en a conclu qu'il y eut une langue aryane primitive, d'où ces deux langues sont dérivées. Assez rapprochées d'abord, lorsque leurs vocabulaires répondaient aux idées et aux besoins de populations peu avancées dans la civilisation, elles s'écartent de plus en plus, en raison du développement progressif des connaissances pratiques et spéculatives, dans des directions différentes.

(2) Ouvrage cité, p. 16.

d'émigration. A cette époque, la constitution brahmanique du pays était complète, et conforme au code des lois de Manou, depuis huit ou neuf siècles.

L'invasion et la conquête de l'Inde par les Aryas n'avaient pu se faire sans rencontrer de résistance; car ils y trouvèrent une population inculte et barbare, mais énergique, qu'il fallut combattre et vaincre. On assure qu'il existe encore quelques tribus issues de ces premiers occupants dans les montagnes de l'Hindoustan, environnées de précipices qui en défendent l'accès. Cette population primitive de l'Inde provenait de familles sauvées du grand déluge sur les cimes de l'Himalaya, et qui descendirent ensuite de ces montagnes par le versant méridional, tandis que les ancêtres des Ariens prenaient une direction opposée (1). Que les uns et les autres appartinssent à la même race, c'est-à-dire, à la race blanche, cela n'est pas douteux, car les vaincus de la première population indienne, opprimés qu'ils étaient par les vainqueurs, ont formé la quatrième et dernière caste de l'organisation brahmanique. Ainsi qu'on le voit dans les plus anciens hymnes des Védas, cette organisation est précédée par des traditions d'existence patriarcale chez les Aryas. L'agriculture et l'élève des troupeaux sont les sources de la richesse commune et privée. Chaque chef de famille est prêtre dans sa maison; il offre des sacrifices aux dieux bons, pour qu'ils répandent leurs bienfaits sur sa famille; aux dieux méchants, pour qu'ils détournent de lui leur force redoutable et frappent ses ennemis. La plus haute considération environne les femmes; parmi elles se rencontrent des poëtes, des reines; elles cultivent avec soin la musique et la danse. Les poëtes improvisateurs des hymnes sont en même temps compositeurs des mélodies. Les anciens hymmes des Védas, qui fournissent ces renseignements sur la jeunesse de la race arienne, sont considérés par les meilleurs indianistes comme les sources certaines, authentiques, des premiers temps de l'histoire de l'Inde.

La civilisation des Aryas se développa et progressa pendant le long espace de temps qu'ils durent employer à se mettre en pleine pos-

(1) Des découvertes très-récentes ont fait retrouver dans l'Inde des signes certains d'un *âge de pierre* semblable à celui de l'Europe. Ces indices consistent en armes et ustensiles faits de silex, d'os de poissons et d'animaux terrestres, enfouis dans la terre, à des profondeurs diverses.

session de l'Inde jusqu'aux rives du Gange. Un phénomène singulier se fait remarquer longtemps après chez les Hindous; parvenus à une puissante organisation sociale; parlant et écrivant une langue désignée comme parfaite par son nom (*sâmskrita*); cultivant tous les genres de poésie, toutes les sciences, et créant tous les systèmes de philosophie, ils n'ont pas d'histoire proprement dite, car, chez eux, l'histoire est encore de la poésie, où la réalité des faits se mêle aux fictions, au merveilleux, et dans laquelle on chercherait en vain des notions exactes de chronologie et de géographie. Avant l'expédition d'Alexandre, il n'y a pas de date certaine dans l'histoire de l'Inde, et ce n'est qu'après la conquête des Musulmans qu'il est possible d'assigner aux événements de l'histoire intérieure du pays leur ordre naturel et rationnel. Pour les temps antérieurs, et surtout pour l'antiquité, les Védas seuls fournissent des renseignements qui méritent une entière confiance, parce qu'ils représentent, dans les hymnes de chaque époque, l'état réel des mœurs et de la civilisation. En avançant par de lents progrès dans la vaste contrée qui se présentait à eux, les Hindous modifiaient leurs mœurs par des transitions également progressives, et parvenaient par degrés à une civilisation plus avancée. Cette progression se fait apercevoir avec une vérité frappante dans les hymmes de diverses époques dont se composent les Védas. C'est donc dans ces livres authentiques que se trouvent les notions les plus certaines concernant les transformations de la primitive race arienne.

A mesure qu'il avançait dans la civilisation, ce peuple perdait la tradition du sens des hymnes composés dans des temps antérieurs, et qui étaient en rapport avec certains états de choses dont l'existence avait cessé. De là vint que chaque jour augmenta l'influence des familles de chantres qui avaient conservé la tradition des textes de ces hymnes pour les sacrifices, et qui connaissaient la signification des mots et des tours tombés en désuétude. La fréquence des sacrifices célébrés chez ce peuple éminemment religieux, et la multitude de prescriptions à y observer, donnèrent à ces chantres, interprètes de leur sens mystique, une autorité qui finit par les transformer en prêtres, et par en faire la première caste de la nation. Cette caste prit le nom de *brahmanes*, c'est-à-dire, ceux qui sont occupés de la prière (*brâhman*). La caste militaire (les *kchatrias*), bien que placée au-dessous des brahmanes, jouit de beaucoup de priviléges, dont le

principal consistait à choisir le roi dans son sein. Dans la troisième classe (les *vaysias*) sont les agriculteurs, ceux qui élèvent les troupeaux, les négociants, industriels et banquiers. La quatrième et dernière caste (les *soudras*), considérée seulement comme instrument de richesse et de bien-être pour les autres, était composée des premiers possesseurs du pays, vaincus par les Aryas. Des lois rigoureuses et remplies de minuties réglaient les rapports de ces castes entre elles. On ne peut mieux faire connaître l'abjection dans laquelle était tenue la dernière, qu'en rapportant l'article d'une loi où il est dit que le nom du *soudra* est l'expression du mépris, et que l'amende imposée pour le meurtre d'un homme de cette classe n'est pas plus forte que celle dont est passible celui qui tue un chat, un crapaud, un chien, un lézard.

On estime, en général, que les quatre *Védas*, c'est-à-dire, le *Rig-Véda*, qui est le plus ancien, la *Sâma-Véda*, le *Yadjour-Véda*, divisé en deux parties (*Yadjour-Véda blanc*, et *Yadjour-Véda noir*), et enfin l'*Atharvâ-Véda*, ont été recueillis dans le quatorzième siècle avant J.-C., parce que le calendrier employé dans ces *Védas* a été réglé lorsque les points solsticiaux étaient, l'un au commencement de la constellation appelée *Dhanicht'hâ* par les Hindous, l'autre au milieu de la constellation *As'lêchâ;* or ces constellations n'occupèrent la position indiquée que dans le quatorzième siècle avant l'ère chrétienne (1). A cette époque, la constitution brahmanique de l'Inde était complète, et les brahmanes étaient les dominateurs des autres castes. Suivant les idées indiennes, un caractère particulier de sainteté est attribué au *Sama-Véda*, dont les hymnes sont métriques et n'étaient pas récités, mais chantés, et c'est précisément à cette destination au chant qu'est attachée l'efficacité des prières de ce *Véda;* car, dans les conceptions védiques, toutes les parties de la musique sont d'origine céleste. Une classe de prêtres, nécessaire pour les sacrifices solennels, était composée de chantres ou choristes appelés *oudgatârs*. Leur office de chanteurs et non de simples récitants des paroles des hymnes est rendu évident par l'existence d'une autre classe de prêtres nommés *hotars*, dont les fonctions consistaient

(1) Suivant le savant *Mémoire* de Colebrooke sur les *Védas ;* voir *Asiatic Researches*, vol. VIII, pag. 369-476.

à réciter simplement les hymnes, en y faisant sentir l'accent prosodique avec plus de soin qu'on ne le faisait dans le chant.

Le *Sâma-Véda* ou *Sâma-orda Sanhitâ*, qu'on pourrait appeler *livre de chant des prêtres hindous*, est divisé en deux parties, dont la première, lorsqu'elle est notée pour le chant, porte le nom de *Grâma-giya-gâna*. La seconde partie, également disposée pour le chant, porte le titre de *A'ran'ya-gâna*. A la fin de la plupart des copies du *Sâma-Véda*, se trouvent des additions qui indiquent aux chanteurs les modes d'exécution, soit en prolongeant les sons sur les voyelles, soit en coupant les diphthongues en deux syllabes, ou en un plus grand nombre, en y insérant des syllabes additionnelles, pour compléter la mesure et le rhythme musical. Lorsque certaines prières doivent être répétées, le chant subit toujours des variations qui sont notées, dans les additions, par des chiffres. Chacune de ces variations porte un titre particulier.

Malheureusement ces renseignements sont les seuls que nous possédons sur ce sujet intéressant : Colebrooke, à qui nous en sommes redevables, et qui avait eu de fréquentes occasions de comparer et de collationner des copies du *Sâma-Véda* plus ou moins complètes, ainsi qu'un grand nombre de rituels des prêtres hindous, n'était pas musicien ; son langage prouve même qu'il était plus étranger à la musique que plusieurs autres littérateurs indianistes; le mot propre et technique ne lui vient jamais lorsqu'il parle de cet art. Aucun autre érudit ne paraît s'être occupé du même sujet jusqu'à ce jour. Au reste, beaucoup d'incertitudes existent encore en ce qui concerne les diverses parties des Védas ; c'est ainsi que le sens de certains mots qui désignent ces parties n'est pas fixé d'une manière absolue, comme on le voit par le mot *Samhitâ*, ou plutôt *Sanhitâ*, ajouté à certaines parties du *Rig-Véda*, du *Yedjour-Véda* et du *Sâma-Véda*, et qui ne se trouve que dans ce qu'on nomme les *Aranyakas*, suppléments modernes des *Brâhmanas*, ou commentaires des Védas. Toutefois il paraît que *Sanhitâ* signifie *collection*, et qu'il s'applique à ce qui est destiné à être chanté dans les sacrifices. Le *Rig-Sanhitâ* est le recueil d'hymnes pour le chant apporté par les Aryas de leurs anciennes résidences sur l'Indus, et qui étaient chantés comme prières et comme actions de grâces. Les hymnes y sont rangés dans l'ordre des familles de chantres qui en furent les auteurs. Le *Sâma-orda-Sanhitâ* diffère du *Rig-Sanhitâ* en ce qu'il est disposé selon l'ordre des chants

dans les sacrifices, sans en mentionner les auteurs. Quelques savants sanscritistes, considérant cet ordre comme plus naturel, pensent que le *Sâma-orda-Sanhitâ* est plus ancien que le *Rig-Sanhitâ*. On croit aussi que ses leçons sont plus pures.

Suivant toute apparence, les chants des hymnes des Védas, qui remontent à la plus haute antiquité, ne furent transmis que par tradition pendant une longue suite de siècles; leur notation appartient à des temps moins reculés. M. Weber pense qu'il ne peut être question d'écriture, si l'on admet l'opinion que ces hymnes ont été recueillis sous la forme des Védas dans le quatorzième siècle avant l'ère chrétienne (1); or, si l'écriture de la langue sanscrite n'existait pas alors, *à fortiori* la possibilité d'une notation musicale à la même époque doit-elle être repoussée.

L'*Atharvâ-Véda* a aussi son *Sanhitâ*, qui paraît appartenir à des temps plus modernes de la domination brahmanique, car il n'en est pas fait mention dans les *Brâhmanas*, ou commentaires des autres Védas. L'authenticité de l'*Atharvâ-Véda* a été longtemps contestée, puis enfin reconnue. Ce qui distingue l'*Atharvâ-Sanhitâ* des trois autres, c'est le caractère populaire des chants, lesquels paraissent appartenir à la quatrième caste, et qui, par cette raison, ont droit à un intérêt particulier dans l'histoire de la musique. Dans le *Rig-Véda*, par exemple, les hymnes expriment l'amour de la nature identifiée à son auteur; évidemment le sentiment panthéistique y domine;

---

(1) Ouvrage cité, p. 64. Il est au reste à remarquer que la nature de l'esprit de M. Weber le porte au doute, ou plutôt à la négation, sur tout ce qui touche à une haute antiquité, et lui fait à chaque instant rapprocher des temps relativement modernes ce que d'autres savants ont placé à des époques plus reculées. C'est ainsi qu'il rejette l'époque du sixième siècle avant J.-C. pour l'origine de la doctrine du Bouddhisme, si bien établie par Eugène Burnouf dans son admirable *Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien*.

Quant aux résultats des plus récentes recherches de M. Weber, qui l'ont conduit à reconnaître une origine sémitique dans l'écriture indienne (*Indischen Skissen*, p. 125), le livre de M. Émile Burnouf, *Essai sur le Véda, ou études sur les religions, la littérature et la constitution sociale de l'Inde*, en a fait voir indirectement le peu de solidité, en démontrant que l'Inde antique n'a pas connu les Sémites. D'ailleurs rien n'est plus opposé que les alphabets chaldéen et sanscrit : le premier n'a que vingt-deux lettres classées irrégulièrement, et insuffisantes pour les sons des voyelles. Ces caractères s'écrivent de droite à gauche; l'alphabet sanscrit est composé de quarante-sept lettres rangées dans l'ordre phonique d'articulation des organes vocaux; il a trois voyelles fondamentales qui sont ou longues ou brèves, des voyelles liquides et des voyelles doubles ou diphthongues; enfin, il s'écrit de gauche à droite, et les formes des caractères n'ont aucune analogie avec ceux de l'alphabet chaldéen, même dans l'écriture samaritaine, considérée comme la plus ancienne.

dans l'*Atharvâ-Sanhitâ*, les chants sont l'expression de la peur des esprits malfaisants et de leur pouvoir magique ; disposition universelle des classes inférieures de toutes les populations, et qui se retrouve aussi bien aujourd'hui dans toute l'Europe, particulièrement chez les habitants de la campagne, que chez les *soudras* de l'Inde brâhmanique.

Le principe de l'ancienne religion de l'Inde est considéré en général comme ayant été le monothéisme (1), bien qu'il ne ressemble en rien à celui des Hébreux. A vrai dire, c'est la religion de la nature, c'est-à-dire le panthéisme. D'abord *Brâhma* est le dieu unique; créateur du monde; mais bientôt la mythologie indienne vient lui adjoindre *Vichnou*, principe conservateur, et *Siva*, principe destructeur, qui forment avec lui une triade (*trimourti*) régulatrice de l'univers. Cette mythologie était ancienne dans l'Inde ; car le livre des lois de Manou, que l'opinion des savants fait remonter au neuvième siècle avant l'ère chrétienne, porte, au vingt-deuxième paragraphe du premier livre, ces paroles :

« Le souverain Maître produisit une multitude de dieux (*dévas*)
« essentiellement agissants et doués d'une âme, une troupe de génies
« invisibles, et le sacrifice institué dès le commencement (2). »

Cette mythologie tout harmonique est la preuve la plus évidente de la passion des Aryas pour la musique, car son harmonie se trouve dans tout ; ce sont toujours les dieux et les génies célestes qui y président. A leur tête est Saraswâti, femme de Brâhma, déesse de la science et de l'éloquence, à qui est due l'invention de l'art des sons. Son fils, Naredâ, complète son ouvrage en inventant la *vina*, le plus ancien et le plus original des instruments hindous. La conception des principes de cette musique est toute symbolique et se lie intimement aux idées qui président à la théogonie, à la cosmogonie, ainsi qu'à la doctrine de la philosophie *sankia*, ou de la nature.

Au nombre des divinités qui figurent dans l'organisation de la musique céleste, se place l'*éther*, dans lequel résident les qualités du son pur (3). Les sept nymphes *swaras* sont les sept sons de la gamme

---

(1) M. Xavier Raymond, *Inde*, chap. III, § IV, p. 189 (voir l'*Univers pittoresque*, t. III).

(2) *Manava dharmasâstra*, ou *livre des lois de Manou, comprenant les institutions religieuses et civiles des Indiens*, traduit du sanscrit par M. Loiseleur-Deslongchamps (Paris, 1833, in-8°), 22.

(3) *Ibid.*, 76. Suivant les principes de la philosophie *sankia*, ou philosophie de la nature,

personnifiés, c'est-à-dire, les essences divines des sons déterminés. Leurs noms sont *Sârdja*, *Richâlba*, *Gandhâra*, *Madyâhna*, *Pânchama*, *Dhaivata* et *Nichada*. Dans certains tableaux allégoriques dont il sera parlé plus loin, *sârdja*, premier son, ou tonique de l'échelle, paraît sous les attributs de Saraswâti, parce que toute la musique est soumise aux lois de la tonalité. Ces nymphes sont résumées dans la personne de *Swaragrâma*, déesse de la gamme, et l'échelle générale des sons est divinisée en *Mahaswaragrâma*, qui n'est autre que *Saraswâti*, sous un de ses attributs. Les légères *Apsaras*, créées pour charmer la cour du dieu *Indra*, roi du firmament, forment des concerts avec les *Gandhârbas*, musiciens célestes, au nombre de sept (1), lesquels président à l'harmonie des astres. Enfin, les *Kinnaras*, autres musiciens immortels, à tête de cheval (2), sont attachés au service de *Kouvera*, dieu des richesses. Ce sont ces Kinnaras qui, par les accords de leurs instruments divins, empêchèrent que les gardes apostés par le tyran *Kansa* n'eussent connaissance de l'accouchement de *Devaki*, dans la huitième incarnation de Vichnou, sous la forme de Crichna.

Narèda, fils de Brâhma et de Saraswâti, inventa, comme il a été dit précédemment, la *vina*, qui réalise tout l'ancien système de la musique de l'Inde : il la forma de l'écaille de la tortue qui, suivant une des traditions cosmogoniques des Hindous, porte le monde sur son dos (3). Six autres fils de Brâhma et de Saraswâti, appelés *râgas*, sont les génies qui président aux passions principales et aux modes musicaux qui en sont l'expression. Leurs noms sont : *Bhairâwa*, *Srirâga*, *Malava*, *Hindola* ou *Voçânta*, *Dipâga* et *Méga*. Filles de *Mahaswaragrâma*, les nymphes musicales appelées *Râgin* ou *Râginis* (4) sont unies, au nombre de cinq, à chacun des *Râgas* (5), et gou-

---

le premier des cinq éléments produits par les cinq particules ou rudiments élémentaires est le fluide éthéré répandu dans l'espace, et véhicule du son (V. les *Essais sur la philosophie des Hindous*, par Colebrooke, traduits par M. Pauthier, p. 22). Dans la philosophie dialectique de *Gothama*, il est dit aussi : « L'Éther (*âkâsa*) est une substance qui a la propriété du son (*ibid.*, p. 67). »

(1) Lois de Manou, 87.

(2) *Idem*, 39.

(3) Voir, à ce sujet, la note 2 du chapitre VII de ce livre.

(4) रागिन् (*râgin*), mode de musique. — *Idem*, personnifié. — Signifie aussi *passion*, pris dans le sens général.

(5) रागस् (*râgas*), mode musical secondaire. — Les 30 modes de cette espèce personnifiés.

vernent les modes musicaux qui sont l'expression des passions secondaires. Parmi elles, quatre *Râginis* principales résument en chacune d'elles sept modes en quatre systèmes auxquels elles donnent leurs noms, à savoir, *iswâra*, *bharâta, pavena*, et *kallinatha;* ce qui porte le nombre mythologique des modes à cent douze. Une cinquième nymphe musicale, symbole divinisé des autres Râginis, marche à leur tête; c'est *Mahaswaragrâma,* c'est-à-dire la musique elle-même.

De l'union des Râgas avec les Râginis, sont nés une multitude d'enfants, qui sont autant de modes dérivés. Leur production n'a pas de bornes, disent les *Brâhmanas,* ou commentaires des *Védas;* pareils aux flots de la mer, ils peuvent être multipliés à l'infini. Il est facile de comprendre que ces enfants des Râgas et des Râginis, en nombre infini, ne sont que les mélodies formées avec les modes ou dispositions des sons.

Régulatrices de la musique, les Râginis glissent en mesure et pèsent les sons; leur marche est rhythmique; leur geste est une harmonie; leur pose, une cadence. Les Hindous ont un grand nombre de peintures allégoriques appelées *ragâmana* et relatives aux systèmes des modes musicaux. Un de ces tableaux représente une *Râgini* suspendant ses pieds légers sur le bord d'un puits, d'où s'échappent en nappes d'argent les eaux surabondantes. Sa main gauche tient une *vina;* dans la droite est une balance dont les bassins sont deux urnes en équilibre parfait. Quatre Râginis, qui représentent les quatre systèmes de modes, la suivent. A ses pieds repose la tortue dont l'écaille a fourni la première *vina*. A droite, l'eau qui coule du puits mystique a formé comme un océan de sons; océan mobile dont les lames tremblantes réfléchissent les modifications de l'âme, oscillent comme le cœur humain, frémissent comme la feuille au souffle des vents, murmurent comme l'écho au son de la voix.

Ces gracieux tableaux de la mythologie musicale sont variés de mille manières et démontrent à la fois et la richesse d'imagination des Aryas qui peuplèrent l'Inde., la haute opinion qu'ils avaient de la puissance de la musique, et l'importance qu'ils y attachaient pour le bonheur des hommes. Ceux qui offrent des représentations relatives à la huitième incarnation de Vichenou, sous la forme de Crichna, sont plus modernes : ils ont pour objet de montrer l'action voluptueuse de la musique sur les sens. Inventeur de la flûte, ce héros

divinisé charme les animaux féroces par les sons qu'il tire de l'instrument, et sait lui faire produire des accents si passionnés, qu'il inspire un violent amour à toutes les nymphes, déjà séduites par sa beauté.

Les effets merveilleux attribués à la musique par les écrivains de la Grèce ne sont rien en comparaison de ceux que produisaient les mélodies antiques de l'Inde, dont l'origine était céleste. Orphée apprivoisait les animaux féroces aux sons de sa lyre, et les chants d'Amphion faisaient élever des murailles; mais que sont ces miracles comparés à la puissance des *rauginies* composés par le dieu *Màhado* et par sa femme *Parbuteâ?* Au milieu d'un beau jour, *Mia-Tusine*, chanteur fameux qui vivait au temps de l'empereur Akber, chante un de ces airs, destiné à la nuit, et le pouvoir de ce chant sacré est si grand, que le soleil disparaît, et qu'une obscurité profonde environne le palais du prince, aussi loin que le son de la voix peut s'étendre. Une autre de ces mélodies, le *raga d'Hoepuck*, possédait la funeste propriété de consumer le musicien imprudent qui l'aurait chantée. Le même empereur Akber exigea qu'un des chanteurs de sa cour se plongeât jusqu'au cou dans la rivière *Djemnah*, et lui fît entendre cette mélodie; le malheureux obéit, mais à peine eut-il commencé l'air magique que des flammes s'élancèrent de son corps et le réduisirent en cendres. Un troisième chant, appelé *maid-malaav raug*, avait le pouvoir de faire tomber d'abondantes pluies, et l'on cite, à ce sujet, l'histoire d'une jeune fille qui, exerçant sa voix sur ce raga, attira des nuages de toutes parts et fit tomber une pluie douce et rafraîchissante sur les moissons de riz du Bengale.

Ces récits fabuleux ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de l'art, car ils font mieux connaître que l'histoire même la puissance de la musique sur l'imagination des anciens habitants de l'Inde. La doctrine religieuse de cette population éminemment intelligente et sensible étant, au fond, le panthéisme, dans son acception la plus étendue, on ne doit pas s'étonner qu'elle ait divinisé toutes les parties d'un art dont l'action mystérieuse ne s'exerce pas moins sur l'intelligence que sur les sens. Si les merveilleux effets qui lui sont attribués dans la plus haute antiquité ne se produisent plus aujourd'hui chez le même peuple; si la perfection supposée de l'art dans les temps anciens n'a laissé aucune trace dans l'état actuel, il ne faut pas croire que ces traditions n'ont pour fondement que des préjugés populaires

répandus communément chez les nations primitives; car l'étude de la théorie de l'ancienne musique de l'Inde fournit la preuve que les principes fondamentaux de son organisation se sont affaiblis progressivement, au point d'être méconnaissables par les révolutions dont l'Inde a été le théâtre, de même que, après la langue parfaite du sanscrit, se sont formés les dialectes de plus en plus dégénérés du pracrit, du pali, de l'hindoui, de l'hindoustani, et d'autres plus impurs.

L'Inde est cette vaste contrée divisée en deux presqu'îles, dont une est l'*Hindoustan* proprement dit, et l'autre l'*Indo-Chine* : elles sont séparées par le Gange. Les Grecs n'ont eu connaissance que de la première, et les conquêtes d'Alexandre se sont arrêtées aux bouches de l'*Indus* (aujourd'hui le *Sind*) dans l'océan Indien. Le passage rapide de l'armée de ce conquérant et son prompt retour semblent n'y avoir laissé d'autres traces que celles des dévastations exercées dans un espace assez étroit. Plus tard, les Parthes et les Scythes firent des conquêtes dans l'Inde et s'avancèrent jusqu'au Gange. Dans le huitième siècle, Mahmoud-Khan, chef d'une armée musulmane, s'empara d'une partie de l'Hindoustan, et y fonda la dynastie des Ghaznévides, qui régna depuis 797 jusqu'au milieu du douzième siècle. La dynastie des Ghaurides lui succéda et mit le siége de l'empire à Lahore. Conquise ensuite par les Mongols, sous la conduite de Djenghiz-Khan, l'Inde vit définitivement, après la chute des Gengiskhanides, fonder la dynastie mongole ou mogole par les fils de Timour-Leng, connu sous le nom de *Tamerlan*. Akber, leur descendant, étendit ses conquêtes dans le Caboul et dans le royaume de Cachemire. Au seizième siècle, les Portugais commencèrent à former des établissements dans l'Inde; ils eurent pour successeurs les Hollandais, puis les Français et les Anglais. On sait quelle domination ceux-ci y ont établie depuis un siècle, et comment ils sont devenus puissants dans la plus belle partie de l'Hindoustan.

Après tant de vicissitudes et de mélanges avec des nations étrangères, on ne peut douter que la décadence générale dont l'Inde était frappée ne se soit également produite dans le caractère primitif de la musique des Hindous, et que son système tonal n'ait subi de graves altérations. Rien ne prouve mieux ces altérations que la comparaison de l'état actuel de la musique dans l'Inde en deçà du Gange ou Hindoustan, avec la théorie exposée dans les anciens traités de musique en langue sanscrite. Des historiens de cet art ont supposé, à la vérité,

que cette théorie n'est qu'une vaine spéculation de l'esprit; mais à peine cette futile objection mérite-t-elle d'être réfutée, lorsqu'on reconnaît que les mêmes bases de tonalité se retrouvent, sans exception, dans tous les ouvrages originaux connus jusqu'à ce jour, sauf certaines différences peu importantes dans les détails. D'ailleurs, il est à remarquer que Sôma, auteur d'un de ces plus anciens traités de musique en langue sanscrite, et poëte distingué, était, de plus, grand musicien et l'un des plus habiles joueurs de *vina* de l'Hindoustan. Or, à toutes les époques de l'histoire de la musique, on remarque que les systèmes spéculatifs concernant sa théorie ont été imaginés par des physiciens ou des mathématiciens, et non par des artistes. Rameau et Tartini sont les seules exceptions à cette règle; elles ne prouvent rien contre la réalité de la tonalité de la musique indienne, car les systèmes de Rameau et de Tartini ne sont en aucune manière opposés à la tonalité de la musique moderne.

On ne doit pas oublier, dans les recherches sur ce sujet, que le sanscrit est, depuis bien des siècles, une langue savante ignorée des populations de l'Inde, et que les brâhmanes et les pandits ou lettrés hindous en ont seuls possédé l'intelligence jusqu'à ce que des linguistes, se livrant à son étude avec une courageuse persévérance, en eussent fait connaître en Europe la grammaire et le vocabulaire. Cette langue, devenue mystérieuse et sacrée, a été, sans aucun doute, la langue parlée, dans sa forme archaïque, par le peuple qui, d'abord, n'occupa que la partie septentrionale de la presqu'île cisgangétique de l'Inde, comme le *pali* ancien le fut autrefois dans l'Inde transgangétique. Les travaux de plusieurs érudits ont démontré, dans ces derniers temps, qu'on retrouve les racines du sanscrit dans la plupart des dialectes vivants de cette vaste contrée, ainsi que dans les langues occidentales anciennes et modernes (1). Si déjà plusieurs siècles avant l'ère chrétienne le sanscrit n'était en usage que dans les castes supérieures de l'Hindoustan, et si le *pracrit* lui avait succédé comme langue populaire, ces faits, qui ne sont pas douteux (2), prouvent l'antiquité

---

(1) Cf. F. Rosen, *Radices sanscritæ*, passim; Berlin, 1828, in-8°. — Wilkins, *The radicals of the sanscrita language;* Londres, 1815, in-4°. — Mémoire de M. Pictet, *Sur l'affinité des langues celtiques avec le sanscrit* (Paris, 1837), couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France.

(2) Cf. *Reconnaissance de Sacountala,* drame de Calidasa, traduit du sanscrit et du pracrit par A.-L. Chézy, avec le texte. Paris, de l'Imprimerie royale, gr. in-4°.

du séjour des Aryas en deçà de l'Indus, alors que le sanscrit était leur langue vulgaire. Or, c'est de la musique de ce peuple que les traités en langue sanscrite contiennent la théorie : il serait aussi peu raisonnable de mettre en doute l'existence réelle de cet art, sous les formes exposées dans le *Râgavibôdha* (Doctrine des modes musicaux), dans le *Ragarnava* (Mer des modes), dans le *Sângita Darpana* (Miroir de la musique), dans le *Sângita Dâmôdara* et dans le *Sângita Râtnakâra,* parce qu'on n'en retrouve que peu de traces aujourd'hui chez le peuple hindou, qu'il le serait de nier que ce peuple parlait autrefois le sanscrit, parce que ses idiomes actuels ne sont qu'un mélange de mots altérés de cette langue ancienne et de mots arabes ou persans non moins défigurés. S'il y a lieu de s'étonner, c'est qu'il reste encore quelque chose de cette musique ancienne, particulièrement dans les instruments.

Il est à remarquer que les objections contre la réalité des anciennes échelles tonales de la musique de l'Inde proviennent de la même source que les dénégations dont la tonalité de la musique arabe est l'objet, et que les adversaires de ces choses sont les mêmes, c'est-à-dire, des musiciens imbus du préjugé de la nécessité absolue de la gamme diatonique et de son identité chez tous les peuples comme dans tous les temps.

Laissant à l'écart ces vaines discussions soulevées par l'esprit de système, je traiterai de l'histoire de la musique chez l'ancienne population de l'Inde conformément aux documents parvenus jusqu'à nous, et je ferai voir ses analogies avec la musique de la Perse, qui a été l'origine de toute la musique de l'antiquité dans l'Asie Mineure, dans la Grèce et en Italie. Je dois déclarer toutefois que, nonobstant mes efforts pendant plus de vingt ans, je n'ai pu pénétrer certains points de la théorie et de la pratique de la musique en usage dans l'Inde antique. Des difficultés de tout genre se présentent à quiconque essaye de se livrer à cette étude; d'une part, la rareté des manuscrits, de l'autre, les obscurités de langage des auteurs de ces traités de musique; obscurités si profondes, qu'elles ont découragé les sanscritistes qui avaient eu le dessein de traduire ces ouvrages (1).

(1) Au mois d'août 1847, M. Goldstücker, très-savant sanscritiste, avec qui j'avais été mis en relation par M. le professeur Garcin de Tassy, m'écrivit qu'il avait réuni plusieurs manuscrits d'ouvrages originaux fort importants concernant la musique, et qu'il en traduirait

Dans cette situation, je dois à mes lecteurs l'indication des parties de l'ancienne musique de l'Inde qu'il m'a été donné d'élucider. La première est le système tonal. Comparant la doctrine des modes de la musique et la formation de l'échelle tonale publiées par le président de la Société de Calcutta, W. Jones, d'après un très-ancien auteur indien, nommé *Sôma*, avec les extraits d'un autre traité (intitulé *Sàngita Dâmôdara*), dont Patterson a donné l'analyse, je suis parvenu à déterminer avec exactitude les intonations de l'échelle enharmonique des Hindous, et à représenter en notation européenne les trente-six modes pratiques de la musique indienne d'une manière plus certaine que n'a pu le faire le baron de Dalberg (1). L'étude des mètres védiques, épiques et dramatiques, et les précieux renseignements qui m'ont été fournis par l'illustre professeur M. Max Müller, m'ont permis de démontrer que le rhythme musical s'adapte à la plupart de ces mètres d'une manière régulière.

Bien que j'aie mis beaucoup de persévérance à étudier le système de la notation antique de la musique, que j'en aie éclairci bien des

---

pour moi les parties les plus utiles, lorsqu'il connaîtrait mes vues sur ce sujet. Je me hâtai de lui répondre et développai, dans une très-longue lettre, les conclusions que j'avais tirées des Mémoires de W. Jones et de Patterson (*Asiatic Researches of the Society of Calcutta*, t. III et IX), ainsi que du petit livre du capitaine Willard (*A Treatise on the Music of Hindoostan*). Cette lettre resta sans réponse. Vingt ans se sont écoulés depuis lors sans que rien me soit parvenu de ce que M. Goldstücker avait bien voulu me promettre. Dans cet intervalle, il est devenu professeur du collége de l'université de Londres; il a fait d'immenses travaux pour une nouvelle édition du dictionnaire sanscrit de Wilson, dont il a paru 6 fascicules. Son ancien projet de publier un des traités de musique sanscrits les plus considérables n'ayant pas été réalisé, il est vraisemblable que les difficultés du sujet ont découragé ce savant.

Les autres indianistes à qui j'ai fait la proposition de traduire conjointement le *Sàngita Dâmódara*, ou le *Sàngita Ràtnakàra*, ont décliné cette mission, à cause de l'obscurité des textes. L'illustre M. Max Müller m'écrivait récemment à ce sujet : *Now as to Indian Music, it is no doubt a most perplexing subject, on which little is known at present, though the materials are very large.* Dans un autre passage, parlant des traités sanscrits de musique, le grand orientaliste ajoute : *They are full of intricacies, and they require not only musical, but mathematical knowledge before one could hope to make them intelligible!* Au moment où l'épreuve de cette note est sous mes yeux, la persévérance de mes efforts vient d'être couronnée de succès. Grâce à l'obligeance infinie de M. Foucaux, professeur de sanscrit et de thibétain au Collége de France, j'ai pu obtenir en communication de l'Inde un précieux manuscrit ancien du *Sàngita Darpana* (miroir de musique), et le savant et célèbre professeur de l'université de Leyde, M. H. Kern, dont on connaît les importants travaux concernant les sciences mathématiques et l'astronomie des Indiens, a bien voulu entreprendre, à ma prière, la traduction de cet ouvrage. J'ai l'espoir de pouvoir donner, comme appendice, dans l'un des volumes de l'*Histoire générale de la musique*, le résumé du travail du savant indianiste.

(1) *Ueber die Musik der Indier*, p. 45-56.

choses auparavant inconnues, et que j'aie pu donner une traduction satisfaisante des deux plus anciennes mélodies dont l'histoire de la musique puisse faire mention, la signification de certains signes d'altération tonale et d'ornementation du chant est restée un mystère, qui se dissipera peut-être, si un traité de musique pratique est traduit quelque jour du sanscrit.

Tout ce qui concerne les instruments de l'Inde est ici présenté avec les développements nécessaires et ne laissera rien à désirer. Il n'en est pas de même du chant des hymnes védiques et des mélodies appliquées aux drames et à la danse antiques chez les Indiens. Toutes les recherches faites dans l'Inde pour découvrir, dans les diverses provinces, des traditions de ces chants, ont été infructueuses. Il existe, à la vérité, d'anciens rituels notés des prêtres sur lesquels Colebrooke a fourni quelques renseignements dans les Mémoires de la Société de Calcutta : si j'avais pu me procurer quelqu'un de ces rituels, peut-être aurais-je pu traduire leur notation et retrouver d'anciennes mélodies védiques ; mais les démarches faites dans ce but sont restées sans résultat. A l'égard des mélodies modernes, les matériaux ne m'ont pas manqué.

Il résulte de ces explications que le lecteur trouvera, dans ce cinquième livre de l'Histoire de la musique, un exposé plus complet et plus exact de l'ancienne musique de l'Inde que ce qui a été publié jusqu'à ce jour, mais non tout ce qu'il serait désirable d'y trouver. Espérons qu'un jour un sanscritiste, bon musicien et pourvu de tous les documents nécessaires, comblera les lacunes que je suis obligé d'y laisser.

CHAPITRE DEUXIÈME.

TONALITÉ, OU CONSTRUCTION DES ÉCHELLES DE SONS, DANS L'ANCIENNE MUSIQUE DES PEUPLES DE L'INDE.

Les livres anciens qui traitent de la musique des habitants de l'Inde divisent cet art en trois parties appelées *gana* (chant), *vadya* (percussion) et *nytria* (danse). La première renferme ce qui est relatif à l'ordre des sons entre eux, au rhythme et à l'application du

chant à la poésie; la seconde concerne l'art de jouer des instruments; la dernière règle la pantomime, la danse et l'art théâtral. Le plus étendu de ces traités, dont le titre est *Sângita Râtnakâra*, divise la musique en sept parties, qui sont : 1° les sons et leurs combinaisons dans les gammes; 2° la formation des mélodies; 3° le temps et ses mesures; 4° la musique dans la danse; 5° son application au chant de la poésie; 6° son usage dans l'expression dramatique; 7° l'art de jouer des instruments divers.

On a vu précédemment en quoi consistent les échelles de sons déterminés appelées *gammes* : dans ces échelles ascendantes et descendantes, les intonations des sons répondent à de certaines longueurs de cordes sonores, qui diminuent en raison de l'élévation de l'intonation. Les longueurs différentes étant rapportées à une ligne unique, ou échelle de proportion, on remarque que les sons représentés par ces longueurs sont entre eux à de certaines distances appelées *intervalles*. Ces intervalles plus ou moins grands constituent la nature de la gamme d'un peuple.

La détermination du nombre de sons qui entrent dans la formation d'une gamme, et des intervalles qui les séparent, est en raison de l'organisation des peuples ou de leur éducation. Chez les Européens modernes, le plus petit intervalle que l'oreille apprécie avec certitude entre deux sons est le *demi-ton*, ou la moitié d'un autre intervalle appelé *ton*. L'échelle générale des sons, dans le système musical de ces peuples, présente donc une série de demi-tons, depuis le son le plus grave jusqu'au plus aigu. Cette échelle est représentée par le clavier d'un piano; chaque touche répond à des cordes dont les longueurs et les tensions sont différentes de celles qui répondent aux touches inférieures ou supérieures.

Si nous supposons qu'on ait désigné une série de sons placés à la distance d'un demi-ton les uns des autres par ces signes :

C, C#, D, D#, E, F, F#, G, G#, a, a#, b, c, c#, d, d#, e, f, f#, g, g#, *a*, *a#*, *b*, *c*, etc.

Puis que, supprimant les intermédiaires C#, D#, F#, G#, a#, etc., on ait formé, avec les autres signes des sons, des séries telles que celle-ci :

C, D, E, F, G, a, b, c, etc.

Le résultat de cette opération sera ce qu'on appelle une *gamme*

diatonique (1). On remarquera que, n'y ayant pas d'intermédiaire à ôter entre E, F, ni entre b, c, les sons représentés par ces lettres ne sont naturellement qu'à la distance d'un demi-ton; mais ayant ôté C#, placé entre C et D; puis D#, qui se trouve entre D et E; puis F#, placé entre F et G; puis G#, situé entre G et a; puis, enfin a#, entre a et b, on voit que les sons représentés par C, D, par D, E, par F, G, par G, a, et par a, b, sont à l'intervalle d'un ton (2); d'où l'on conclut qu'une gamme diatonique, ainsi formée, est composée de cinq tons et de deux demi-tons, disposés dans cet ordre :

ton. ton. demi-ton. ton. ton. ton. demi-ton.

C, D, E, F, G, a, b, c.

Les sons d'une gamme ainsi construite étant au nombre de huit, on donne le nom d'*octave* aux deux sons des extrémités grave et aiguë, c'est-à-dire aux sons C, c.

Si l'on examine ensuite en quelles positions sont les signes d'une deuxième octave de sons, plus élevée que la première, à savoir :

c, c#, d, d#; e, f, f#, g, g#, *a*, *a*#, *b*, *c*,

On verra que les signes c#, d#, f#, g#, a#, sont intermédiaires des autres, de la même manière et dans le même ordre que ceux de la première octave; d'où il suit qu'en les supprimant on aura cette suite de sons :

ton. ton. demi-ton. ton. ton. ton. demi-ton,

c, d, e, f, g, *a*, *b*, *c*

C'est-à-dire, une disposition de gamme identiquement semblable à celle de la première octave. Des faits de même nature se révèlent d'octave en octave, dans toute l'étendue de l'échelle générale des sons.

---

(1) Tous les auteurs de dictionnaires de musique disent que *diatonique* est formé du grec διά, *par*, et τόνος, ton, c'est-à-dire, *qui procède par tons ;* mais il y a lieu de croire que la racine véritable est διάτονος, *tendu*, c'est-à-dire, dont les intervalles ont toute l'extension possible dans la limite des tons; car la première étymologie énonce un fait inexact, tous les intervalles de la gamme diatonique n'étant pas des tons.

(2) On verra, dans la suite de cette histoire, que cette opération suppose une égalité invariable de tous les demi-tons de l'échelle générale des sons, égalité qui n'existe que dans les instruments à clavier, lesquels sont accordés par un certain procédé appelé *tempérament*. Notre supposition a pour but de rendre claire et facile à l'intelligence des lecteurs la formation du système de notre musique, et de faire comprendre en quoi les autres en diffèrent.

Ces gammes diatoniques sont celles de la musique actuelle de toutes les nations européennes et des peuples qui en sont issus. De la disposition de leurs intervalles des sons, se déduisent toutes les conséquences mélodiques et harmoniques qui caractérisent cette musique : la loi qui en régit les rapports est ce qu'on nomme la *tonalité*. Il est nécessaire d'en avoir une conception claire pour bien comprendre en quoi consiste la différence essentielle qui existe entre ce système tonal et ceux de la musique des peuples orientaux qui ont été déjà mentionnés dans cette histoire, ainsi que ceux qui seront exposés dans la suite. Le premier de ceux-ci, dans l'ordre chronologique, est le système tonal des Aryas de l'Inde. C'est de lui que sont sortis les systèmes musicaux de tous les peuples de race arienne, en passant par divers genres de modifications.

Les traités de musique en langue sanscrite connus jusqu'à ce jour démontrent que le système tonal des anciens habitants de l'Inde n'a pas d'analogie avec celui de la musique européenne, quant à la nature des intervalles. Bien que ces différences ne soient pas considérables, elles suffisent pour ne pas satisfaire des oreilles européennes. En général, la musique des peuples asiatiques a un caractère de mollesse en rapport avec leurs mœurs sensuelles : telle est la cause primitive des petits intervalles que présente le diagramme des intonations des sons chez la plupart de ces nations. Plus resserrés encore dans la musique de l'Inde que dans celle de l'Arabie, ces intervalles ne paraissent quelquefois plus grands que le demi-ton de notre musique, que par un artifice qui consiste à en resserrer d'autres et à leur donner un caractère attractif. Ces petits intervalles donnaient, sans aucun doute, aux anciens chants de l'Inde, l'apparence de traînements de voix qu'on remarque dans la musique des peuples de l'Asie occidentale, et plus encore dans la Perse.

On a vu précédemment que les sept nymphes *swaras* sont les sept sons déterminés de la gamme des Hindous, et que leurs noms sont *sârdja*, *richâlba*, *gandhora*, *madhyâma*, *pânchama*, *dhaivâta* et *nichada* (1). Les syllabes initiales de ces noms, c'est-à-dire *sa*, *ri*, *ga*,

---

(1) Le capitaine Willard, auteur du livre intitulé *A Treatise on the Music of Hindoostan, comprising a detail of the ancient theory and modern practice*, écrit ces noms suivant l'orthographe et la prononciation de l'indoustani, *Khuruy*, *Rikhub*, *Gundhur*, *Muddhum*, *Punchum*, *Dhyvut* et *Nikhad*. La Fage, dont toute la partie de son Histoire de la musique rela-

ma, *pa*, *dha*, *ni*, servent à désigner les sons déterminés de la gamme. Cette gamme, appelée *swaragrâma*, est renfermée dans les limites de *sa* inférieur et de *sa* supérieur, qui complète l'octave. Les sons de la musique européenne qui ont le plus d'analogie avec ceux de la gamme indienne *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, *ni*, sont *la*, *si*, *ut* ♯, *ré*, *mi*, *fa* ♯, *sol* ♯, mais ils n'y correspondent pas avec précision, et l'on ne pourrait représenter exactement cette gamme hindoue par ces signes de notre notation :



Les anciens musiciens et théoriciens de l'Inde divisent l'octave en vingt-deux parties égales appelées *sroutis*, et qui sont réparties comme on le voit ci-après :

sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa (1).

4, 3, 2, 4, 4, 3, 2.

Si les *sroutis* étaient des quarts de ton égaux à la division de nos demi-tons en deux parties, ils seraient au nombre de vingt-quatre dans l'octave ; car celle-ci est composée de douze demi-tons. Le *srouti* est donc plus grand que le quart de ton, dans la proportion de 11 : 12, d'où il suit qu'aucun des intervalles formés par les sons déterminés que désignent les noms *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, *ni*, *sa*, ne correspond exactement aux intervalles de sons de la musique européenne *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, à l'exception : 1° de la quinte *sa*-*pa*, qui répond exactement à la quinte *la*-*mi* ; 2° de la quarte *pa*-*sa* (supérieur), égale à notre quarte *mi*-*la* ; 3° et de l'octave *sa*-*sa*, semblable à l'octave *la*-*la*. Treize sroutis composent la quinte *sa*-*pa*, et sept demi-tons forment la même quinte *la*-*mi* ; enfin, neuf

tive à l'Inde fourmille d'erreurs et de non-sens, a adopté cette nomenclature (t. II, p. 427), ainsi que les autres termes corrompus de musique, empruntés aux vocabulaires des langues modernes de l'Inde.

(1) W. Jones, *On the musical modes of the Hindus*, dans les *Asiatic Researches*, t. III, p. 69, édit. de Londres, 1807 et années suivantes.

sroutis forment la quarte *pa-sa*, et cinq demi-tons entrent dans la composition de la quarte *mi-la* (1).

Chacun des sroutis de l'échelle musicale des Hindous est distingué par un nom particulier : ainsi les quatre sroutis qui mesurent l'intervalle de *sa*, *ri*, sont appelés *boutrâ*, *conmodouty*, *moundrica*, et *choudovouty*; ceux qui divisent l'intervalle *ri*, *ga*, s'appellent *doujavouty*, *rounjoumy*, *rouclica*; ceux qui mesurent l'intervalle *ga*, *ma*, se nomment *sivy*, *crodhy*; les sroutis qui séparent *ma*, *pa*, sont *boujira*, *prousarouny*, *prity* et *marjouny*; ceux qui entrent dans la composition de l'intervalle *pa*, *dha*, sont appelés *kesjouty*, *ricla*, *sidpouny* et *oulapouny*; ceux qui forment l'intervalle *dha*, *ni*, se nomment *moundaty*, *rohiny*, *roummaja*; enfin les deux derniers sroutis, formant l'intervalle *ni*, *sa*, sont *ouygra* et *joubhunca*.

Les noms des *sroutis* sont différents dans le *Sângita Râtnakâra* (2); de *sa* à *ri*, ils sont nommés *tibra*, *cumudvati*, *mundâ*, *chandorya*; de *ri* à *ga*, *dayâvati*, *renjani*, *reticâ*; de *ga* à *ma*, *rudri*, *crôd'ha*; de *ma* à *pa*, *râjicâ*, *prasarani*, *priti*, *mârjani*; de *pa* à *dha*, *cirti*, *ractâ*, *dipari*, *alapini*; de *dha* à *ni*, *madanti*, *rôhini*, *ramyâ*, de *ni* à *sa*, *upta*, *câbiri*. Ainsi qu'on le voit, le plus grand nombre ne présente que des orthographes diverses; mais quelques-uns sont entièrement différents. Colebroocke fait la remarque, sur cette nomenclature, que le *Sângitâ Damôdara* rapporte des noms absolument différents (3). Il est présumable que cette diversité provient des usages particuliers des provinces où ces traités de musique ont été écrits.

Le tableau suivant fait voir les différences d'intonations des sons et des intervalles de l'ancienne gamme de l'Inde divisée en sroutis, et des intervalles de la gamme européenne, divisée en demi-tons égalisés par le tempérament, et subdivisés en quarts de ton.

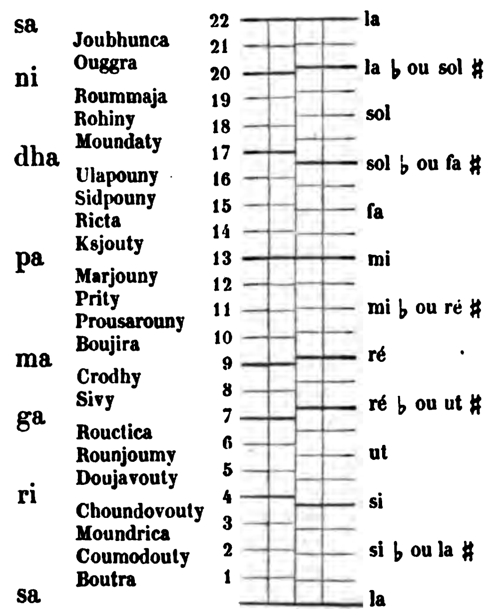
---

(1) Les orientalistes anglais W. Jones, Ouseley et Paterson, qui ont écrit sur la musique des Hindous, ont fait correspondre *sa* à la note *ut* de la tonalité moderne; mais leur erreur est évidente, car ils ont donné, par cela même, le caractère majeur à tous les modes qui doivent être mineurs. D'ailleurs l'échelle musicale de la Perse, comme on le verra en son lieu, a pour première note *la* : or, les Persans sont, ainsi que les Indiens, les descendants directs des Aryas.

(2) J. D. Paterson, *On the* GRAMAS *or musical scales of the Hindus*, dans les *Asiatic Researches* de la Société du Bengale, t. IX, p. 452, éd. de Londres, in-4°.

(3) *Ibid.*, p. 452, note.

TABLEAU COMPARATIF.



A l'inspection de ce tableau, on voit : 1° que les quatre sroutis qui forment l'intervalle de *sa*, *ri*, ne coïncident exactement avec aucun des quatre quarts de ton compris dans le ton *la*, *si* : ils sont tous plus forts, et forment, comme cela est évident, un intervalle sensiblement plus grand que le ton; 2° que le son *ga*, qui correspondrait à *ut* ♯, si la gamme des Hindous était divisée en douze demi-tons, est moins élevé que cet *ut* ♯, mais plus haut qu'*ut* ♮; 3° que *ma*, qui devrait avoir la même intonation que *ré*, est un peu plus bas; 4° que *dha* est sensiblement plus élevé que *fa* ♯, mais beaucoup plus bas que *sol;* 5° et enfin, que *ni,* au lieu d'être à la même intonation que sol ♯, est un peu plus bas, mais est beaucoup plus élevé que le sol ♮. Telles sont les singularités qui nous frappent dans les premiers éléments de la tonalité ancienne de la musique indienne : rien aujourd'hui ne peut nous éclairer sur les causes qui ont produit cet ordre tonal; on comprend seulement que l'échelle des sons ayant été fixée conformément à ce système, l'habitude d'en entendre les effets devint une éducation particulière de l'oreille, et qu'on a fini par trouver du charme à ce qui blesse notre sentiment tonal.

sroutis forment la q
composition de la q

Chacun des srou
par un nom partic
valle de *sa*, *ri*,
choudovouty; ceu
vouty, *rounjoum*
se nomment *sir*
jira, *prousarou*
position de l'i
oulapouny; c
daty, *rohiny*.
tervalle *ni*,

Les nom
de *sa* à *ri*
de *ri* à
de *ma*
ractâ,
ni à *sa*
prése
enti
non
lur
de
é

... la musique ancienne de
... étaient divisées comme le  jusqu'à *sa* (la) .

... *Mahaswaragrâma*.

... pris, dans cette échelle, les
...usique, et les ont combinés de
... ariété possible, à l'aide de trois
... expliquer.

... onsistait à considérer chacun des
... est-à-dire, *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*,
... l'une formule de *gamme* ou *mode*;
... le cette espèce, il y eût sept modes

...	sa.	ma,	pa,	dha,	ni,	sa.	
...	ma.	pa,	dha,	ni,	sa,	ri.	
...	pa.	dha,	ni,	sa,	ri,	ga.	
...	...	dha,	ni,	sa,	ri,	ga,	ma.
...	...	ni,	sa,	ri,	ga,	ma,	pa.
...	...	sa,	ri,	ga,	ma,	pa,	dha.
...	...	ri,	ga,	ma,	pa,	dha,	ni.

... aux formes suivantes de la gamme euro-
... d'intonations de quelques sons, consta-
... la page 207.

...	si,	ut,	ré,	mi,	fa,	sol,	la.
...	ut,	ré,	mi,	fa,	sol,	la,	si.
...	re,	mi,	fa,	sol,	la,	si,	ut.
...	mi,	fa,	sol,	la,	si,	ut,	ré.
...	fa,	sol,	la,	si,	ut,	ré,	mi.
...	sol,	la,	si,	ut,	ré,	mi,	fa.
...	la,	si,	ut,	ré,	mi,	fa,	sol.

... et dans l'ancien traité de musique intitulé *Sân-*
... langue sanscrite, des modes primitifs ainsi cons-
... noms distinctifs. Le premier, qui commence par le
... *rasanti*; le deuxième, commençant par *ri*, est le
... le troisième, le mode *désachi*; le quatrième, le mode
... le mode *saindhâvi*; le sixième, le mode *mâgha*.

et le septième, le mode *dési*, appelé aussi mode *carnati* (1). On verra, dans la suite de cette histoire, que l'idée d'une diversité de modes formée par une gamme unique, prise à ses différents degrés, s'est reproduite chez plusieurs peuples de l'antiquité, et a été la base de leur musique. C'est encore le même principe qu'on remarque dans la tonalité du plain-chant de nos églises.

Le deuxième principe de tonalité de la musique, chez les anciens habitants de l'Inde, consistait à altérer l'intonation de quelques-uns des degrés de la gamme, soit en les élevant d'un *srouti*, soit en les abaissant de la même quantité, c'est-à-dire de plus d'un quart de ton. Les circulations des modes de la musique arabe nous ont fait voir, dans le quatrième livre de cette histoire, des conceptions semblables d'altérations des degrés de la gamme; mais celles-ci ne sont jamais que d'un *comma* ou neuvième de ton, soit au-dessus, soit au-dessous du son juste, tandis que les altérations de la gamme de l'Inde sont de plus d'un quart de ton.

Ces altérations n'étaient pas permanentes, car, lorsque la note destinée par la nature du mode à recevoir l'altération, soit ascendante, soit descendante, ne suivait pas sa destination, et au lieu de monter descendait, ou montait au lieu de descendre, l'altération n'avait pas lieu. L'objet de l'altération était donc de déterminer une tendance d'un son vers un autre, et de diminuer l'intervalle qui les séparait. Quelque chose de semblable se fait remarquer dans l'exécution des grands chanteurs et instrumentistes du dix-neuvième siècle, particulièrement depuis que le sentiment de l'unité tonale s'est affaibli par la fréquence des modulations, et la multiplicité des relations de tons et de modes. La plupart de ces artistes sont entraînés par instinct à accentuer autant que possible les tendances ascendantes et descendantes vers le ton nouveau, dont ils ont le pressentiment par l'harmonie. Dans ce cas, la justesse absolue de l'intonation n'existe plus; la note est plus haute ou plus basse qu'elle ne serait dans l'unité tonale; c'est la note qui lui succède qui en justifie l'intonation altérée.

Pour se former des notions des variétés que l'ancien système mu-

---

(1) Le *Sângita Narayâna* ne s'accorde pas exactement avec le *Râgavibodha*, de Sôma, sur les noms des modes et sur leur application ; mais les différences de leurs nomenclatures sont, pour nous, de peu d'importance, car ces ouvrages, et d'autres auteurs anciens, s'accordent en ce qui concerne la nature et les principes de la tonalité.

L'échelle générale des sons en usage dans la musique ancienne de l'Inde renfermait trois octaves, lesquelles étaient divisées comme le tableau précédent, depuis *sa* (la)  jusqu'à *sa* (la) .

Cette échelle générale des sons s'appelait ***Mahaswaragrâma.***

Les anciens musiciens hindous ont pris, dans cette échelle, les éléments de la tonalité de leur musique, et les ont combinés de manière à obtenir la plus grande variété possible, à l'aide de trois principes généraux que nous allons expliquer.

Le premier de ces principes consistait à considérer chacun des sons déterminés de la gamme, c'est-à-dire, *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*, comme pouvant être l'initial d'une formule de *gamme* ou *mode;* en sorte qu'y ayant sept sons de cette espèce, il y eût sept modes principaux, en ces formes :

1	sa,	ri,	ga,	ma,	pa,	dha,	ni,	sa.
2	ri,	ga,	ma,	pa,	dha,	ni,	sa,	ri.
3	ga,	ma,	pa,	dha,	ni,	sa,	ri,	ga.
4	ma,	pa,	dha,	ni,	sa,	ri,	ga,	ma.
5	pa,	dha,	ni,	sa,	ri,	ga,	ma,	pa.
6	dha,	ni,	sa,	ri,	ga,	ma,	pa,	dha.
7	ni,	sa,	ri,	ga,	ma,	pa,	dha,	ni.

Ces modes répondaient aux formes suivantes de la gamme européenne, sauf les différences d'intonations de quelques sons, constatées dans le tableau de la page 207.

1	la,	si,	ut,	ré,	mi,	fa,	sol,	la.
2	si,	ut,	ré,	mi,	fa,	sol,	la,	si.
3	ut,	ré,	mi,	fa,	sol,	la,	si,	ut.
4	ré,	mi,	fa,	sol,	la,	si,	ut,	ré.
5	mi,	fa,	sol,	la,	si,	ut,	ré,	mi.
6	fa,	sol,	la,	si,	ut,	ré,	mi,	fa.
7	sol,	la,	si,	ut,	ré,	mi,	fa,	sol.

On trouve en effet dans l'ancien traité de musique intitulé *Sângita Narayâna,* en langue sanscrite, des modes primitifs ainsi constitués avec leurs noms distinctifs. Le premier, qui commence par le son *sa,* est le mode *vasanti;* le deuxième, commençant par *ri*, est le mode *asaveri;* le troisième, le mode *désachi;* le quatrième, le mode *todi;* le cinquième, le mode *saindhâvi;* le sixième, le mode *mâgha,*

et le septième, le mode *dési*, appelé aussi mode *carnati* (1). On verra, dans la suite de cette histoire, que l'idée d'une diversité de modes formée par une gamme unique, prise à ses différents degrés, s'est reproduite chez plusieurs peuples de l'antiquité, et a été la base de leur musique. C'est encore le même principe qu'on remarque dans la tonalité du plain-chant de nos églises.

Le deuxième principe de tonalité de la musique, chez les anciens habitants de l'Inde, consistait à altérer l'intonation de quelques-uns des degrés de la gamme, soit en les élevant d'un *srouti*, soit en les abaissant de la même quantité, c'est-à-dire de plus d'un quart de ton. Les circulations des modes de la musique arabe nous ont fait voir, dans le quatrième livre de cette histoire, des conceptions semblables d'altérations des degrés de la gamme; mais celles-ci ne sont jamais que d'un *comma* ou neuvième de ton, soit au-dessus, soit au-dessous du son juste, tandis que les altérations de la gamme de l'Inde sont de plus d'un quart de ton.

Ces altérations n'étaient pas permanentes, car, lorsque la note destinée par la nature du mode à recevoir l'altération, soit ascendante, soit descendante, ne suivait pas sa destination, et au lieu de monter descendait, ou montait au lieu de descendre, l'altération n'avait pas lieu. L'objet de l'altération était donc de déterminer une tendance d'un son vers un autre, et de diminuer l'intervalle qui les séparait. Quelque chose de semblable se fait remarquer dans l'exécution des grands chanteurs et instrumentistes du dix-neuvième siècle, particulièrement depuis que le sentiment de l'unité tonale s'est affaibli par la fréquence des modulations, et la multiplicité des relations de tons et de modes. La plupart de ces artistes sont entraînés par instinct à accentuer autant que possible les tendances ascendantes et descendantes vers le ton nouveau, dont ils ont le pressentiment par l'harmonie. Dans ce cas, la justesse absolue de l'intonation n'existe plus; la note est plus haute ou plus basse qu'elle ne serait dans l'unité tonale; c'est la note qui lui succède qui en justifie l'intonation altérée.

Pour se former des notions des variétés que l'ancien système mu-

---

(1) Le *Sângita Narayâna* ne s'accorde pas exactement avec le *Râgavibodha*, de Sôma, sur les noms des modes et sur leur application; mais les différences de leurs nomenclatures sont, pour nous, de peu d'importance, car ces ouvrages, et d'autres auteurs anciens, s'accordent en ce qui concerne la nature et les principes de la tonalité.

sical des Hindous tirait de ce genre de modification des notes primitives des modes, il suffit de considérer les modes *bhairavi*, *bengali*, *vasanti*, *ramaneri*, *nettâ*, *taccâ* et *désâcri*, qui, dans le traité de Sôma, répondent au premier aspect à notre gamme de *la* mineur ou majeur, sauf les différences d'intonation qui résultent de la division de l'octave en vingt-deux sroutis. Ces modes sont ainsi disposés :

Mode bhairavi.	sa,	*ri*,	*ga*,	ma,	pa,	*dha*,	*ni*,	sa.
Mode bengali.	*sa*,	ri,	*ga*,	ma,	pa,	dha,	*ni*,	*sa*.
Mode ramaneri.	sa,	ri,	*ga*,	ma,	pa,	dha,	*ni*,	sa.
Mode nettâ.	sa,	*ri*,	*ga*,	ma,	*pa*,	dha,	*ni*,	sa.
Mode taccâ.	sa,	ri,	*ga*,	ma,	pa,	dha,	*ni*,	sa.
Mode désâcri.	*sa*,	ri,	ga,	*ma*,	*pa*,	dha,	*ni*,	*sa*.

Les noms des notes, ou sons déterminés, écrits en caractères romains, indiquent les sons dont les intonations primitives étaient conservées; ceux qui sont en caractères italiques avaient leurs intonations altérées d'un srouti. Or, la comparaison de ces six modes d'une seule gamme fait voir que les sons altérés sont combinés de manière différente dans chacun, et que la note *ni* (sol) est la seule qui soit altérée dans tous; d'où l'on peut comprendre la variété d'effets qui en résultait. Trois de ces modes ont quatre notes altérées; un en a trois, et les deux autres en ont deux chacun. Chaque mode avait donc un caractère particulier qui le rendait très-différent des autres, bien que les noms des sons fussent semblables dans tous. Il y a contradiction entre les auteurs hindous concernant les applications de l'altération dans les modes. Par exemple, suivant la doctrine de Sôma, ceux qui commencent par la note *sa* avaient six formes différentes, déterminées par la variété des intonations (1) : il n'en est pas de même dans le *Sângita Darpana*, car il n'y est indiqué que trois formes de modes pour cette même gamme de *sa*; l'auteur leur donne les noms de *shadja-grâma*, *madhyama-grâma*, et *gândhara-grâma*. La gamme *shadja-grâma* est l'échelle primitive qu'on a vue précédemment, et dont les vingt-deux sroutis sont disposés de cette manière.

sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni	sa
1. 2. 3. 4.	1. 2. 3.	1. 2.	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3.	1. 2.	

(1) W. Jones, ouvrage cité, pp. 77-78.

Dans le mode *madhyama-grâma*, l'intervalle de *pa* à *dha* diminue d'un *srouti*, et celui de *dha* à *ni* augmente d'autant; d'où il suit que *dha* est baissé de près d'un quart de ton au-dessous de notre *fa* ♯, et que la forme du mode *madhyama-grâma* est celle-ci :

sa ri ga ma pa dha ni sa

1.2.3.4.	1.2.3.	1.2.	1.2.3.4.	1.2.3.	1.2.3.4.	1.2.

Le mode *gândhara-grâma* est formé du mode madhyama-grâma par le moyen de trois altérations, en diminuant l'intervalle *ri* à *ga* d'un *srouti* et augmentant d'autant celui de *ga* à *ma*; d'où il suit que *ga* (ut ♯), un peu plus bas, descend de plus d'un quart de ton. La deuxième altération consiste à ne laisser que deux sroutis à l'intervalle *pa* à *dha*, en donnant quatre sroutis à celui de *dha* à *ni*, et conséquemment en faisant descendre *dha* (fa ♯ élevé) à *fa*; la troisième altération baisse *ni* d'un srouti et donne trois sroutis à l'intervalle *ni* à *sa*; d'où il suit que *ni* est beaucoup plus rapproché de *sol* ♮ que de *sol* ♯. La forme du mode est donc celle-ci :

sa ri ga ma pa dha ni sa

1.2.3.4.	1.2.	1.2.3.	1.2.3.4.	1.2.	1.2.3.4.	1.2.3.

(1).

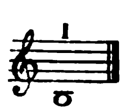
Quoique nous n'ayons pas de renseignements suffisants sur la manière dont les anciens musiciens de l'Inde employaient les altérations, les explications que nous trouvons dans leurs écrits, concernant le caractère de quelques airs appartenant aux modes affectés de ces altérations, démontrent que celles-ci se faisaient en général dans la direction de la tendance des sons non altérés. Il n'y a d'incertitude qu'à l'égard des sons *sa* (la) et *pa* (mi), qui, par eux-mêmes, n'ont pas de tendance, et répondent à la justesse des sons de la gamme européenne.

L'analyse d'un des modes dans lesquels il y a des degrés de la gamme altérés est nécessaire pour en faire saisir le système. Prenons par exemple le mode bengali, tel que le présente Sôma, dans le

(1) J. D. Paterson, ouvrage cité, pp. 453-456.

garibodha : *sa* (la) y était altéré, c'est-à-dire, vraisemblablement élevé de plus d'un quart de ton (un srouti); car on ne peut pas croire que l'altération fût descendante, sa distance de la note *ri* (si) étant de quatre *sroutis*, ou un ton et un sixième de ton de notre échelle tonale, dans la gamme inaltérée; ce qui aurait conséquemment porté la distance de ces deux notes à près d'un ton et demi. Le son *ri* n'était point altéré, mais, par la nature même de la gamme indienne, il était plus élevé que notre *si* d'un sixième de ton. La note *ga* (ut), troisième son de la gamme de l'Inde, étant à l'intervalle de trois sroutis, ou $\frac{7}{8}$ de ton de la note *ri*, et conséquemment plus près d'*ut* ♯ que d'*ut* ♮, serait replacée à l'intonation d'*ut* ♮ un peu élevé, si l'altération était descendante; mais si elle était ascendante, elle portait cette note *ga* à près d'un quart de ton au-dessus d'*ut* ♯. Dans le mode *bengali*, les notes *ma* (ré), *pa* (mi) et *dha* (fa), n'étaient pas altérées; l'intonation de la première était seulement un peu plus basse que *ré;* la seconde était juste avec *mi*, et la troisième, un sixième de ton plus haut que *fa* ♯. Quant à la note *ni* (sol), qui était altérée, c'est-à-dire, élevée d'un srouti, son intonation était à un cinquième de ton plus haut que *sol* ♯ par l'effet de l'altération, au lieu d'être un peu au-dessous de cette note, comme dans sa position primitive.
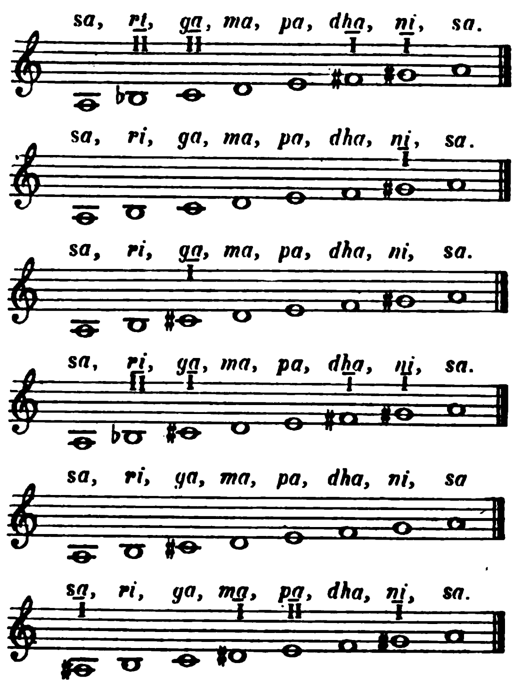
Tel fut, chez les anciens musiciens de l'Inde, le système d'altération appliqué à la plupart des modes, et qui, dans ceux qui viennent d'être désignés, donnait lieu à des modifications variées, et produisait des effets très-divers, quoique les gammes eussent le même aspect. La musique européenne n'a pas de signes pour représenter ces variétés d'intonation; en vain essayerait-on d'en imaginer pour cet objet; notre sens musical n'en saisirait pas la signification, étrangers que nous sommes à la conception de rapports de cette espèce. Cependant il est utile de représenter aux yeux les différences de ces divers modes d'une seule gamme, pour l'intelligence de l'ensemble du système musical de l'Inde ancienne. Dans le tableau qu'on voit ci-après, les signes I et II ajoutés au-dessus des notes européennes auront seulement la signification d'*élévation* ou d'*abaissement* de l'intonation de ces notes, sans en déterminer le plus ou le moins.

Ainsi  signifie simplement *ri* élevé d'un srouti, ou plus

haut que *si*, et  est le signe de *ga* baissé d'un srouti, ou plus bas qu'*ut* #.

TABLEAU DES SIX FORMES DES MODES BHAIRAVI, BENGALI, RAMANERI, NETTA, TACCA ET DÉSACRI.

Mode bhairavi.
Mode bengali.
Mode ramaneri.
Mode nettâ.
Mode taccâ.
Mode désâcri.
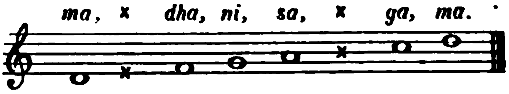


Le troisième principe qui servit de base à la construction des modes musicaux des anciens habitants de l'Inde fut celui de la suppression de certains sons déterminés ou notes des gammes. Quelque attention qu'on porte dans l'examen des notes affectées de ces suppressions, on n'y découvre qu'une détermination arbitraire; car il est évident que ces suppressions n'étaient pas occasionnées par le rapprochement de certaines notes, en vertu de leurs altérations, puisqu'on en voit entre des notes non altérées, et même dans des modes où il n'y a aucune altération. Au surplus, ce principe de suppression de sons dans les gammes a pénétré de l'Inde chez d'autres peuples, dans une haute antiquité, ainsi qu'on l'a vu chez les Chinois,

dans l'Introduction de cette histoire. Le caractère original qui nous frappe, à la vue ou à l'audition de leurs mélodies, est précisément la conséquence de ces suppressions de notes.

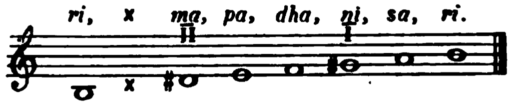
Suivant le traité de musique de Sôma, une seule note était conservée dans tous les modes : cette note était *sa* (la); le privilége de cette note se fait comprendre sans peine, car elle était le son par excellence, le son nécessaire dans le système de la musique de l'Inde. Cette observation semble démontrer que la table des modes du *Râgavibodha* est plus authentique et plus ancienne que celle du *Sângita Narayâna*, où la note *sa* est supprimée dans le mode *mellari*.

La note *ma* (ré) n'était supprimée que dans le mode secondaire *bhûpâli*. Les notes *ga* (ut) et *ni* (sol) n'étaient supprimées que dans quatre modes. La note *pa* était supprimée dans cinq modes; enfin, les notes *ri* (si) et *dha* (fa) étaient supprimées dans six modes. Quelques modes n'étaient incomplets que d'une note, mais plusieurs avaient deux suppressions de notes, en sorte que leurs gammes n'étaient composées que de cinq sons.

Dans plusieurs modes, la suppression de certaines notes n'était pas accompagnée de l'altération de quelque autre : tel était le mode *hindola*, dont voici la gamme, où les notes supprimées sont indiquées par le signe ×.

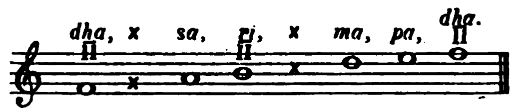


Mais dans d'autres modes, il y avait à la fois suppression de certaines notes et altération d'une ou de plusieurs autres. En voici un exemple, dans le mode *dipaca*, où la note *ma* est un peu moins élevée que *ré*, et la note *ni* plus haute que *sol* :

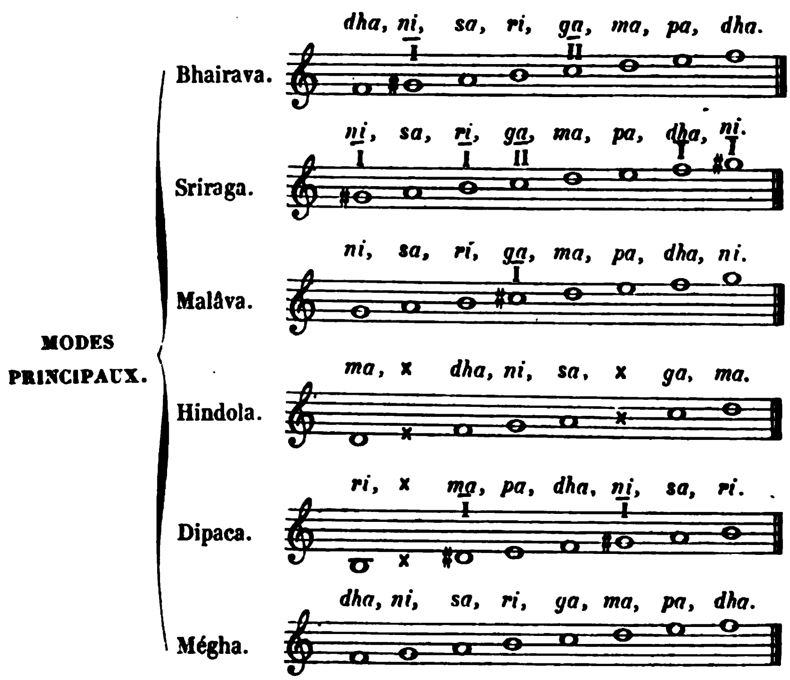


Le plus bizarre de ces modes à notes supprimées et variables est le mode *mellari :* telle en est la disposition, qu'il serait à peu près impossible à une intelligence musicale de l'Europe de comprendre la formation d'une mélodie avec les éléments qu'il renferme, si les altérations étaient ascendantes. Ce mode est trop singulier pour qu'on

n'analyse pas ici sa gamme, dont les altérations des notes *dha* et *ri* étaient inévitablement descendantes, puisque les notes placées naturellement au-dessus d'elles étaient supprimées ; en sorte que *dha* devait être $\frac{1}{12}$ de ton plus bas que *fa*, et *ri* $\frac{1}{12}$ de ton plus haut que *si*. Voici cette gamme :



On a vu précédemment, dans l'exposition de la mythologie musicale des Hindous, que six fils de Brâhma et de Saraswati, appelés *Ragas*, étaient les génies qui présidaient aux passions dominantes, ainsi qu'aux modes musicaux qui en étaient l'expression, et que leurs noms étaient *bhairava*, *sriraga*, *malâva*, *hindola* ou *vaçanta*, *dipaga* ou *dipaca*, et *méga* ou *mégha*. Les gammes des modes principaux consacrés à ces génies étaient celles-ci :

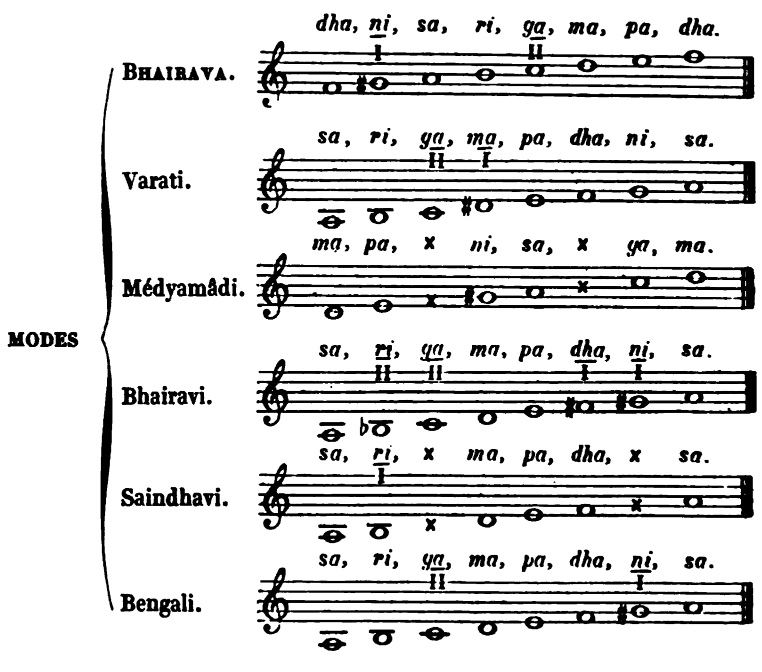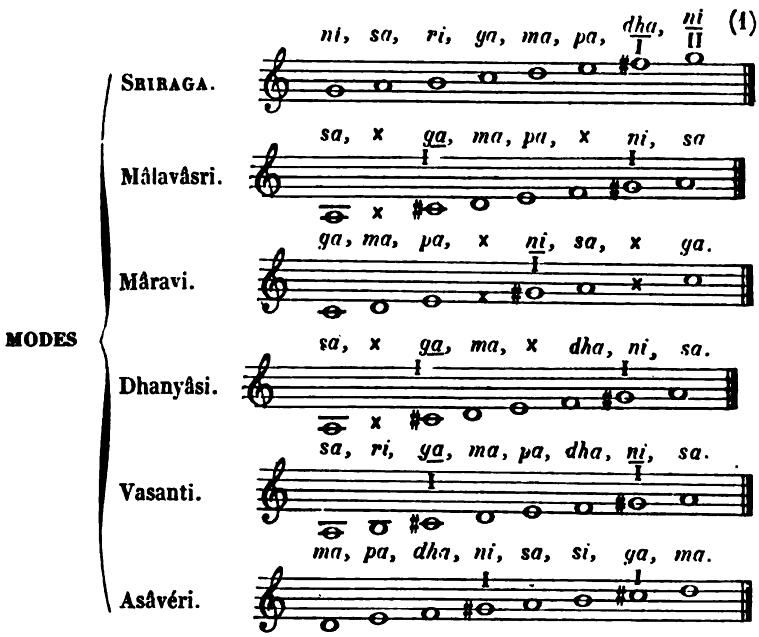


Il est nécessaire de consulter le tableau des rapports d'intonations

des sons de l'échelle musicale indienne avec ceux de l'échelle européenne (page 207), pour bien saisir le caractère particulier de chacune de ces gammes.

On a vu aussi, dans la mythologie de l'Inde, que les *Raginis*, nymphes qui présidaient aux passions secondaires, étaient unies, au nombre de cinq, à chacun des Ragas. Elles présidaient aux modes secondaires, auxquels elles donnaient leurs noms. Les cinq modes de cette espèce, unis au mode principal bhairava, étaient *varati*, *médyamâdi*, *bhairavi*, *saindhavi* et *bengali*; ceux qui avaient pour mode principal *sriraga* étaient *mâlavâsri*, *mâravi*, *dhanyâsi*, *vasanti* et *asâvéri*; malâva était le chef de *tôdi*, *gaudi*, *gônstaisi*, *sousthâvati* et *cacoubha*; les modes secondaires unis à *hindola* s'appelaient *ramacri*, *désaeshi*, *lelitâ*, *vélavali* et *patamanjari*; dipaca ou dipaga était uni à *dési*, *câmbodi*, *nettâ*, *cédâri* et *carnati*; enfin, mégha avait pour modes secondaires *taccâ*, *mellari*, *gousjari*, *bhùpâli* et *désacri*.

Ainsi qu'on le voit, les modes hindous étaient au nombre de trente-six, dont six principaux et trente secondaires. Suivant le *Râgavibodha* de Sôma, leur ensemble se présentait sous les formes suivantes :





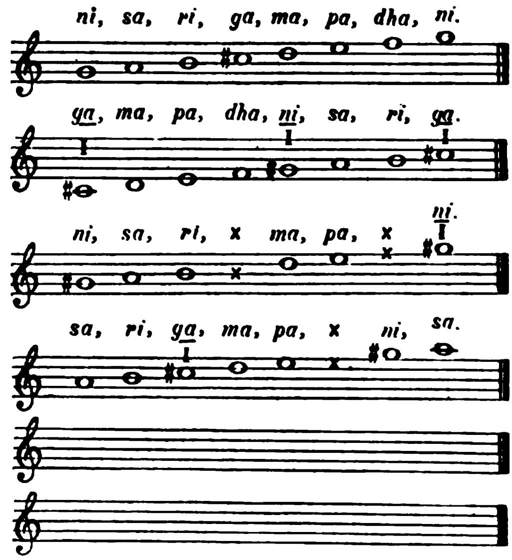
---

(1) Ce mode est noté dans la *Sângita Narayâna :* sa, ri, ga, ma, *pa*, dha, ni, ce qui représente une gamme de *la* mineur, sans note sensible, et avec la note *pa*, baissée de plus d'un quart de ton, vers *mi* bémol. William Jones cite à ce sujet deux vers sanscrits que voici :

> Iatinyâsagrahagrâmâns' ishu shâdjo *paparchamah,*
> Sringâraviráyórjnegah *Srirâgó* gitacóvidaih.
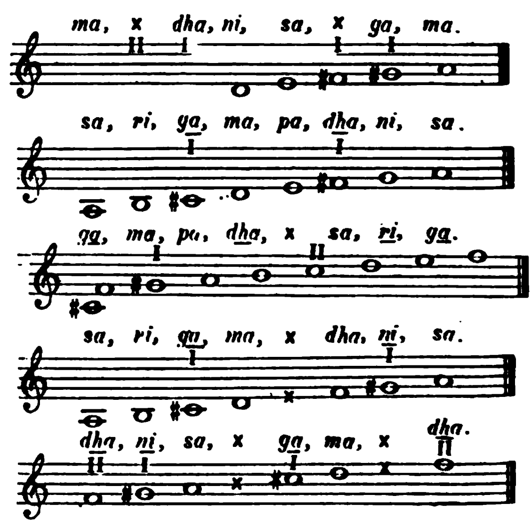
Il les traduit en ce sens : « Les musiciens savent que *Sriraga* a pour note principale *sa*, « qui est la première de sa gamme, avec *pa* diminué (baissé), et qu'il est employé pour « exprimer l'héroïque amour et le courage. » Jones en conclut que *pa* baissé d'un srouti, dans le mode *Sriraga*, produit une gamme majeure semblable à la gamme européenne *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut :* c'est une erreur capitale, car, dans cette gamme, la quinte de la tonique est juste, or, *sa* et *pa*, non altérés, forment précisément cet intervalle parfaitement semblable au nôtre, et le seul qui corresponde dans les deux échelles indienne et européenne. C'est le mode *Sriraga* de Sôma qui représente notre gamme majeure, sauf les différences d'intonations résultant de la proportion 11 : 12.

MODES : MALAVA. — Tôdi. — Gaudi. — Gônstaîsi. — Sousthâvati. — Cacoubha.



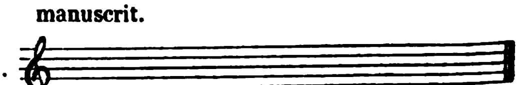
Ces deux derniers modes, bien que mentionnés par Sôma, manquent dans le seul manuscrit connu du *Râgavibodha*.

MODES : HINDOLA. — Ramacri. — Désaeshi. — Lelitâ. — Vélavali.



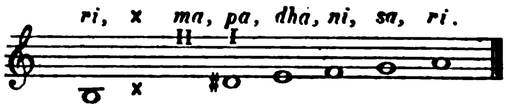
Ce mode, mentionné par Sômа, manque dans le manuscrit.

Patamanjari.



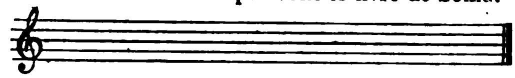
MODES

Dipaca.
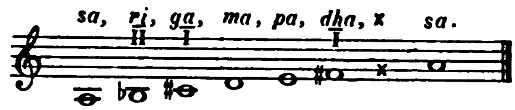


Ce mode ne se trouve pas dans le livre de Sôma.
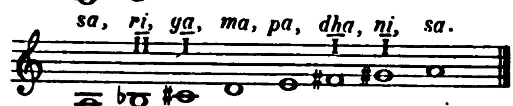
Dési.



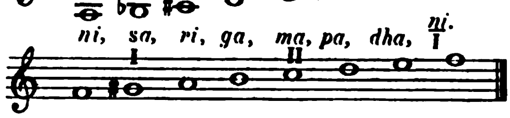
Câmbodi.
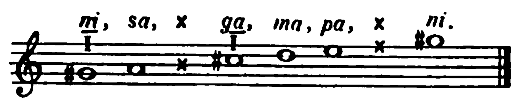


Nettâ.



Cédâri.



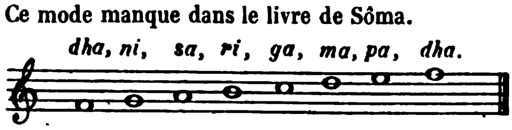
Carnati.
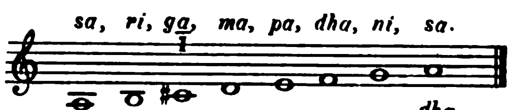


Ce mode manque dans le livre de Sôma.

MODES

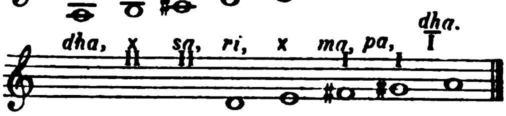
Mégha.



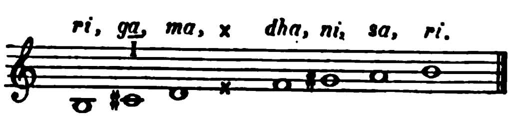
Taccâ.



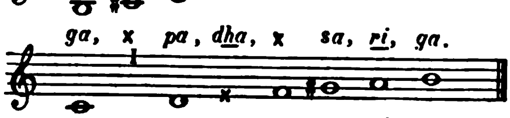
Mellari.



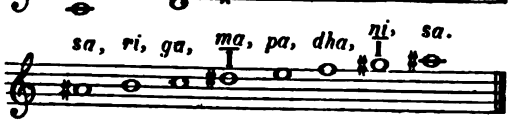
Gousjari.



Bhúpâli.



Désacri.



On ne doit pas oublier, en considérant ce tableau des modes de l'ancienne musique de l'Inde, qu'à l'exception des notes ***sa*** et ***pa*** (*la*, *mi*), aucune des notes européennes de ce même tableau ne correspond exactement aux intonations des notes indiennes; elles ne sont que des approximations plus ou moins admissibles.

Quatre *Raginis* ou nymphes supérieures, appelées *Iswara*, *Bharata*, *Pavana* et *Kallinâtha*, présidaient à autant de systèmes, auxquels elles donnaient leurs noms. Le système *Iswara* était celui qui résumait tous les modes dont les gammes n'avaient aucun son altéré ou supprimé. Le mode *mégha* était le principal de cette espèce.

Le système *Pavana* contenait les modes dans lesquels un ou deux sons étaient supprimés, mais qui n'avaient pas de notes altérées.

Le système *Bharata* renfermait les modes dont les gammes n'avaient pas de notes supprimées, mais dont quelques sons étaient altérés.

Le quatrième système, appelé *Kallinâtha*, renfermait les modes dont les gammes avaient des notes supprimées et d'autres altérées.

Filles de *Mahaswaragrâma*, personnification musicale de *Saraswati*, les nymphes des systèmes de modes étaient résumées dans cette déesse, c'est-à-dire dans la musique même, considérée dans son acception la plus générale.

La relation intime de toutes les parties du système musical qui vient d'être exposé, avec la symbolique des livres sacrés de l'Inde, en démontre l'antiquité, et fait voir que l'ensemble de ce système appartient aux premiers temps de la doctrine brahmanique. Plus tard, lorsque l'Inde eut passé sous des dominations étrangères, diverses modifications durent s'introduire dans la pratique de l'art, et mettre celle-ci en désaccord avec l'ancienne théorie. Par une conséquence naturelle, les musiciens qui vécurent dans des temps postérieurs, trouvant ces modifications établies par l'usage, durent entreprendre de mettre le système en rapport avec la pratique. C'est en effet ce qu'on aperçoit, particulièrement après que les musulmans eurent mêlé à l'ancienne doctrine musicale de l'Inde des idées puisées dans les théories arabes et persanes. De là, sans doute, les contradictions qui se rencontrent dans les traités de la musique indienne écrits à des époques éloignées l'une de l'autre; de là aussi l'affaiblissement progressif du caractère original et primitif de l'art dans la pratique jusqu'à l'époque actuelle. Pour expliquer les contra-

dictions de théories qu'on remarque dans les traités de musique en langue sanscrite, il faut donc avoir égard aux temps où vécurent leurs auteurs, aux révolutions qui se sont opérées dans le pays, et ne pas oublier que le système le plus digne d'attention n'existe que dans les ouvrages dont l'antiquité est la plus reculée : là seulement se trouvent les idées théogoniques et cosmogoniques qui ont servi de base à l'art indien. C'est pour ce motif que nous avons suivi la doctrine de Sôma, telle que nous l'a fait connaître l'intéressant mémoire de William Jones (1), et que nous avons exposé dans le tableau qu'on vient de voir le système de la tonalité indienne ; car cette doctrine a évidemment le caractère le plus antique, le plus original ; c'est, enfin, celle qui s'éloigne le plus de la musique bâtarde de l'époque actuelle chez les Hindous. Ce précieux document de la primitive théorie musicale des Hindous n'est malheureusement pas parvenu intact jusqu'à nous, et n'a pas échappé aux mutilations des copistes. C'est ainsi que l'énumération des nombres de modes principaux et secondaires faits par l'auteur ne coïncide pas exactement avec le tableau qu'il présente de ceux-ci ; ce qui ne peut être attribué qu'à des omissions faites dans la seule copie de son ouvrage connue jusqu'à ce moment. Par exemple, Sôma mentionne le mode *mégha* comme le sixième des modes principaux ; cependant la composition de ce mode manque dans son tableau : nous y avons suppléé d'après le *Sângita Narayâna*. Il en est de même des modes *sousthâvati*, *cacoubha*, *patamanjari* et *dési*.

Malgré les imperfections du manuscrit qui nous a guidé, il n'est pas douteux que la théorie tonale exposée par Sôma ne soit celle de l'Inde dans son intégrité primitive ; ce qui le prouve, c'est d'abord l'immuabilité qu'il a donnée au son *sa* (la), parce que, comme nous l'avons dit, cette note était le *son* par excellence, le pivot de toute la tonalité indienne. Dans les modes de Sôma, cette note n'est jamais supprimée ; elle n'est altérée que dans le dernier mode (*désacri*), vraisemblablement par une erreur du copiste, tandis que le *Sângita Narayâna* présente cette note altérée dans cinq modes, et supprimée dans le mode *mellari*. En second lieu, trente modes ont des notes altérées dans le livre de Sôma, et dans plusieurs les altérations sont

(1) *On the musical Modes of the Hindus*, dans le 3me volume des *Asiatic Researches or Transactions of the society instituted in Bengal*, etc.

au nombre de quatre; enfin, dix-huit modes ont des notes supprimées; mais quatorze modes seulement ont des notes altérées dans le *Sângita Narayâna;* sur ce nombre, neuf n'ont qu'une seule altération, et des notes ne sont supprimées que dans douze modes (1). Or, les altérations ne sont autre chose que des accents attractifs, et ces accents sont l'expression des mouvements passionnés de l'âme auxquels les modes musicaux des Hindous étaient consacrés. On voit donc que les formes des modes présentées par Sôma sont plus conformes aux symboles de la mythologie musicale de l'Inde, et conséquemment plus anciennes et plus originales que celles du *Sângita Narayâna*. De là, il est permis de conclure, à peu près avec certitude, que ce dernier ouvrage est postérieur de plusieurs siècles à celui de Sôma, et qu'il présente le tableau de tonalités qui s'éloignent moins que les anciennes de l'ordre diatonique; en d'autres termes, que la théorie tonale qui y est exposée est déjà une modification considérable de la musique primitive de l'Inde. Remarquons que le savant William Jones considère le *Râgavibodha* comme un très-ancien ouvrage (*very ancient composition*), quoique d'une antiquité moindre qu'un autre traité intitulé *Sângita Râtnakâra*, dont l'auteur est *Sàrnjâ Déva*. L'ouvrage de Sôma est écrit en vers, sans en excepter les séries des modes, *qui sont notées en lettres* (2).

La dégénération de l'ancienne musique de l'Inde continua dans les temps postérieurs à celui où fut écrit le *Sângita Narayâna*, et devint plus rapide après que la partie occidentale de cette vaste contrée eut passé sous la domination musulmane, car alors se mêlèrent aux modes hindous des formes de gammes persanes. On voit qu'un musicien de l'Hindoustan, nommé *Amin*, qui a écrit sur son art, fixe à une époque antérieure à celle de Parriz l'introduction dans l'Inde des sept modes principaux de la musique des Persans. Le nom *hijaja* donné à un mode, dans un traité de musique, n'appartient à aucun des idiomes de cette contrée; ce n'est qu'une corruption du mot persan *hijaz* (3). Plusieurs autres modes de la musique

(1) On trouvera les formules des modes du *Sângita Narayâna* dans la note A de ce livre, ainsi que quelques gammes modifiées par les Musulmans.

(2) The name of the author was *Sôma*, and he appears to have been a practical musician as well as a great scholar and elegant poet; for the whole book, *without excepting the strains noted in letters*. (W. Jones, *On the musical modes of the Hindus*, etc.).

(3) W. Jones, ouvrage cité, p. 77, ou 64 de l'édition de Londres.

actuelle des Hindous ont reçu des noms arabes, persans, et ont perdu leur caractère primitif. Il est donc évident que ce n'est pas par la situation actuelle de l'art dans l'Hindoustan qu'on peut prendre des notions justes de ce qu'il fut dans les premiers temps du brahmanisme, et que ces notions ne peuvent se trouver que dans les traités de musique les plus anciens. Il répugne à la raison de croire que la théorie tonale exposée dans ceux-ci n'ait été qu'une vaine spéculation de l'esprit, sans rapport avec la pratique de la musique, comme l'ont pensé certains écrivains modernes.

Si quelque jour la littérature musicale de l'Inde est étudiée dans les ouvrages originaux par un savant indianiste suffisamment initié à la connaissance de la musique, il y a lieu de croire que la théorie expliquée par Sôma recevra une éclatante confirmation. Cette littérature est riche, comme tout ce qui touche aux sciences indiennes : en première ligne, il faut placer le livre intitulé *Sângita Râtnakâra*, d'abord parce qu'il est le plus ancien traité de musique connu en langue sanscrite, et aussi parce qu'il est le plus complet, et en quelque sorte l'encyclopédie de la science musicale. Il en existe une copie à la Bibliothèque impériale de Paris, et une autre au musée de la compagnie royale des Indes, à Londres. Nous avons longtemps espéré sa publication avec une traduction allemande promise par M. Goldstücker, savant professeur de langue sanscrite au collége de l'université de Londres; mais d'autres travaux de l'érudit professeur l'ont détourné jusqu'à ce jour de son projet (1). Plusieurs autres ouvrages ont aussi beaucoup d'intérêt : les plus connus sont le *Râgârnava* (Mer des passions); le *Râgârderpana* (Miroir des modes); le *Sâbbavinôda* (Délices des assemblées). Une traduction libre en persan, ou plutôt une sorte de commentaire de ces trois ouvrages, mêlé d'extraits, a été fait par Mirza Khan, sous le patronage d'Aazem Schah; son livre a pour titre : *Présent de l'Inde*. Le même Mirza Khan a traduit, ou, pour mieux dire, analysé le *Sângita Darpana;* car William Jones remarque que les Mongols n'ont aucune idée d'une traduction simple et faite avec soin des ouvrages indiens (2). Le *Sângita Darpana* est un traité de la musique, de la rhétorique et de la

(1) V. la note B de ce cinquième livre de notre histoire.
(2) W. Jones, ouvrage cité, même page.

danse. Il en existe deux copies au musée de la compagnie des Indes, à Londres (1). L'ouvrage le plus estimé par les pandits du Bengale, en ce qui concerne la musique, est le *Sângita Damôdara* : il est plus ancien que le *Sângita Darpana,* car il y est cité en plusieurs endroits. W. Jones regrettait de n'avoir pu s'en procurer une bonne copie (2); il en existe une à la Bibliothèque impériale de Paris. Ajoutons enfin aux livres qui viennent d'être mentionnés le *Râgavibôdha*, de Sôma, et le *Sângita Narayâna,* dont on ne connait pas de copie en Europe, mais qui, je crois, existent dans la Bibliothèque de la Société scientifique et littéraire du Bengale, à Calcutta. Nul doute que, par l'étude bien faite de ces sources authentiques, on ne puisse parvenir à la certitude en ce qui concerne les principes de l'ancienne musique de l'Inde; mais, encore une fois, je répète que rien ne peut faire présumer de résultats opposés à la théorie tonale qui vient d'être exposée, d'après le livre de Sôma, sauf peut-être certains faits particuliers sur lesquels diffèrent les auteurs, suivant les lieux et les temps où ils ont vécu.

CHAPITRE TROISIÈME.

DE LA MESURE DU TEMPS MUSICAL, ET DE SES COMBINAISONS RHYTHMIQUES ET MÉTRIQUES DANS L'ANCIENNE MUSIQUE DE L'INDE.

L'auteur d'un écrit superficiel sur la musique de l'Inde (3) assure que la mesure du temps musical, dans cette contrée, est absolument différente de ce qu'elle est dans la musique de l'Europe moderne, n'ayant d'autre base que le mètre de la versification. S'il en était ainsi, il faudrait en conclure qu'il n'y eut jamais de mélodie proprement dite chez les Hindous, mais seulement une sorte de récitatif sans symétrie de temps et de phrases; car il n'y a pas de musique possible

(1) Grâce à l'obligeance parfaite de M. le professeur Foucaux, une très-bonne et ancienne copie de cet ouvrage m'a été communiquée de Bénarès, et comme je l'ai dit (p. 200, note) le savant M. Kern a bien voulu en entreprendre la traduction.

(2) *Ibid.*

(3) Le capitaine Willard, *A Treatise on the Music of Hindoostan, comprising a detail of the ancient theory and modern practice.* Calcutta, 1834 (p. 32).

sans relations régulières de la durée des sons, et en l'absence de la faculté de les mesurer. Les mètres sont des combinaisons de temps, et les durées de ces temps sont des éléments simples, qui ont en eux-mêmes une valeur propre. Il est donc nécessaire de distinguer et la mesure des durées relatives des temps, et les procédés d'agrégation de ces temps avec lesquels se forment les rhythmes et les mètres. Le sentiment de la mesure, celui du rhythme, se démontrent par la régularité de la marche et par la cadence du corps dans la danse. Ce sentiment est universel; il se manifeste chez les populations sauvages aussi bien que chez les nations policées.

Une preuve incontestable de l'emploi des valeurs régulières de durée dans la musique de l'Inde, même aux temps les plus anciens, se trouve dans les mélodies que l'on a recueillies et qui sont mesurées comme celles de tous les peuples répandus sur la surface de la terre. Non-seulement les habitants de l'Inde avaient, dans les temps les plus reculés, un mot (ताल, *tal*) (1) pour exprimer la mesure du temps en musique, mais ils ont également des signes destinés à représenter les durées partielles qui divisent une certaine unité de temps, considérée comme type de la mesure. Or rien de tout cela n'aurait été imaginé par les théoriciens, pour satisfaire aux nécessités de la pratique de l'art, si le besoin instinctif de la mesure n'était né chez les Indiens en même temps que les mélodies, dont elle seule pouvait déterminer le sens.

Tenons donc pour certain que la notion du temps musical et sa mesure ont été contemporaines chez les Hindous avec les premières idées mélodiques, si toutefois elles ne les ont pas précédées. Ce qui a pu tromper à ce sujet l'auteur du livre cité ci-dessus, c'est la fréquence des suspensions du rhythme de la musique par les chanteurs pour satisfaire aux lois du mètre poétique ou à l'expression des paroles, ainsi qu'on le verra plus loin.

Dans toute musique, comme dans celle des peuples de l'Europe, le temps est l'unité plus ou moins longue d'une durée déterminée par

(1) *Tal* est aussi le nom de très-petites cymbales ou crotales, dont une est en acier et l'autre en airain, ou plutôt en métal de tamtam et de cymbales. Ces crotales servent à marquer les temps de la mesure pendant la danse des bayadères : c'est de là que leur est venu leur nom.

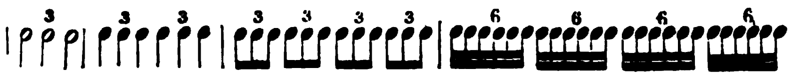
le caractère de la mélodie. Cette unité se représente par un signe de la notation. Si l'on suppose que le signe soit celui-ci 𝅝, la durée qu'il représentera pourra être divisée en fractions égales qui auront aussi leurs signes représentatifs tels que 𝅗𝅥 pour la moitié, ♩ pour le quart, ♪ pour le huitième, 𝅘𝅥𝅯 pour le seizième, etc. La valeur de la durée de l'unité pourra donc être égalée par 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |, ou par ♩ ♩ ♩ ♩ |, ou par ♪ ♪ ♪ ♪ ♫♫ |, etc. Cet ordre de division est appelé *mesure binaire.*

Si l'unité de temps plus ou moins longue est sentie ou conçue comme pouvant être divisée par fractions ternaires, elle pourra avoir pour signe représentatif celui-ci 𝅗𝅥., et conservant les signes déjà connus pour les divisions de cette unité, celui-ci ♩ représentera le tiers du temps de l'unité, cet autre ♪ le sixième, celui-ci 𝅘𝅥𝅯 le douzième, etc. La durée totale de l'unité sera donc égalée par ces signes de temps ♩ ♩ ♩ |, ou ♪ ♪ ♫♫ |, ou 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 |, etc. Cet ordre de division est appelé *mesure ternaire.*

Le *Sàngita Darpana* nous apprend que l'ancienne musique de l'Inde était basée comme la nôtre, comme toute musique connue, sur les divisions binaires et ternaires de l'unité de temps. Nos valeurs de durées relatives 𝅝, 𝅗𝅥, ♩, ♪, étaient représentées par des signes appelés *oundrout, drout, liougout, gourou.* Ces signes étaient ceux de l'ordre binaire. L'ordre ternaire était représenté par les mêmes signes, auxquels s'ajoutaient certaines marques qui produisaient l'effet du point dans la notation de la musique européenne, et augmentaient de moitié la valeur des signes. Le système de représentation du temps musical et de ses fractions dans la musique de l'Inde sera exposé dans le chapitre suivant.

Ces deux ordres de divisions *binaire* et *ternaire* sont les plus simples qu'on puisse concevoir dans la musique; mais le génie des peuples et des artistes s'est élevé à des combinaisons plus compliquées dans les divisions de l'unité de temps; c'est ainsi qu'on remarque dans certaines mélodies des fractions ternaires dans l'ordre binaire,

ce qui se représente de cette manière dans la notation :

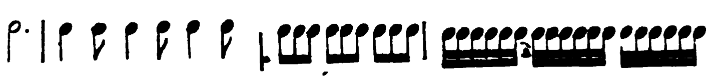

etc.

D'autre part, on voit aussi l'ordre ternaire divisé par fractions binaires, dans ces combinaisons : 

, ou bien 

 etc.

Enfin, le sentiment musical du temps a fait introduire les fractions ternaires dans la mesure ternaire de l'unité, comme on le voit ici :

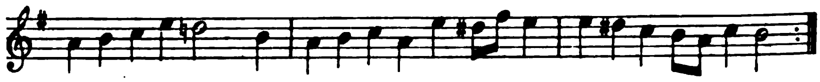
 etc.

Tel est le système général de la conception du temps et de ses divisions dans la musique, lequel s'est révélé à l'instinct des peuples et des artistes, et sans aucun calcul préalable; car c'est dans le cercle de ces combinaisons que peuvent se classer presque tous les chants populaires ainsi que toutes les œuvres des artistes.
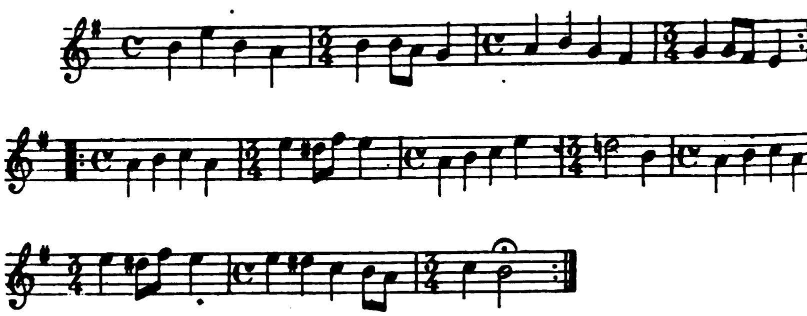
Par exception, les Finlandais ont été conduits par sentiment à imaginer leurs chants dans une mesure à cinq temps, dont on trouve aussi quelques rares exemples parmi les airs populaires de l'Allemagne. Plusieurs compositeurs modernes ont écrit des morceaux dans cette mesure insolite; toutefois, il ne faut pas s'y tromper, le sentiment musical n'admet pas que l'unité de temps soit divisée par 5, et le besoin de régularité binaire ou ternaire, qui est dans sa nature, lui fait décomposer la mesure à cinq temps en deux unités alternatives, la première, ternaire, l'autre, binaire, ainsi qu'on l'a vu dans l'introduction de la présente histoire.

Il en est de même pour toutes les mélodies qui ne reposent pas sur le principe de l'unité de temps divisée par l'ordre binaire, ou par le ternaire. Tels sont quelques airs populaires à sept temps, dont voici un exemple pris d'une mélodie de la Servie :

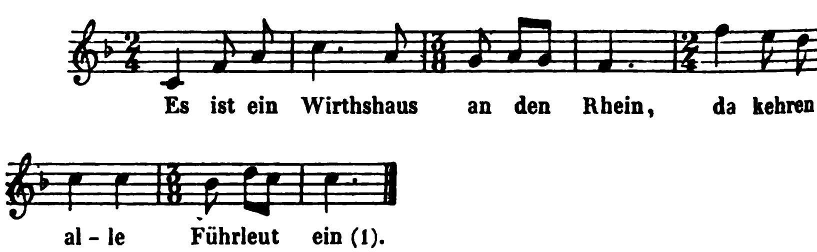




Dans cet air, on voit le rhythme binaire, ou plutôt quaternaire, suivi par le ternaire et alternant avec lui : la notation véritable de ce chant est donc celle-ci :



D'autres rares mélodies populaires offrent des exemples de rhythmes formés par deux mesures binaires auxquelles succèdent deux mesures ternaires, et qui se suivent dans cet ordre; tel est cet air des provinces rhénanes :



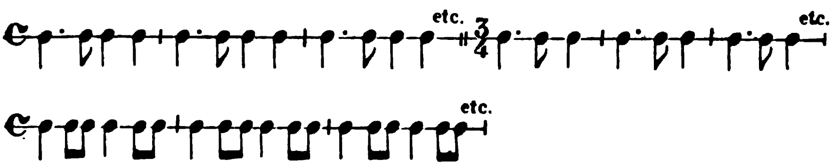
Le reste de l'air est dans le temps binaire régulier.

Ces combinaisons des deux principes de la mesure du temps musical ne portent pas atteinte à la réalité de ces mêmes principes, lesquels sont inébranlables comme ceux qui règlent les rapports consonnants et dissonants des sons. Ce n'est donc pas la mesure du temps qui est différente chez les Hindous de ce qu'elle est dans la musique européenne, car elle ne peut avoir d'autres principes en aucun lieu de la terre; ce sont les combinaisons de ces éléments dans le rhythme
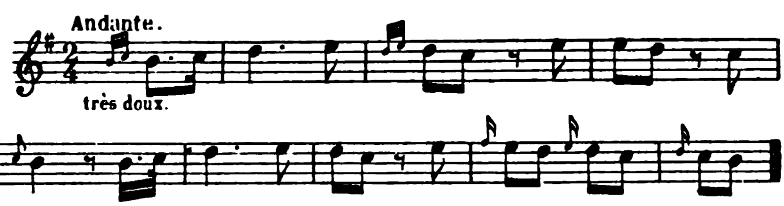
(1) « Il y a une auberge sur le Rhin, où retournent tous les charretiers. »

qui peuvent être plus ou moins irrégulières, s'il n'y a pas de symétrie dans les phrases.
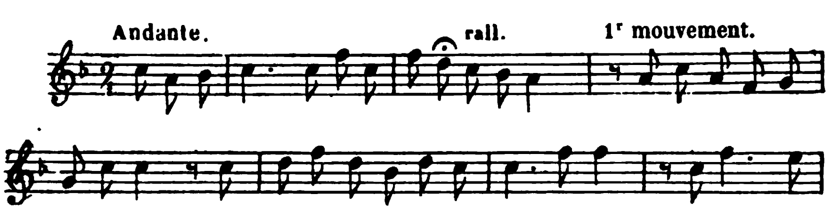
Pour l'éclaircissement de cette question difficile, il est nécessaire de remarquer qu'il y a deux sortes de rhythmes : le premier est le rhythme de temps, l'autre, le rhythme de phrases. Le rhythme de temps consiste dans la symétrie des durées et des mouvements, comme dans ces exemples :
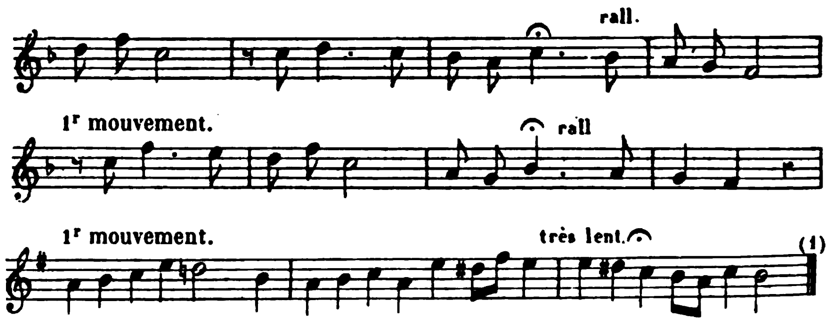


Le rhythme de phrases réside dans la symétrie de nombre entre elles. Si le nombre est égal dans les phrases qui se succèdent et forment un sens mélodique, le rhythme est régulier; on en voit un exemple dans le commencement d'un des airs modernes de l'Inde appelés *rektah*, et que voici (1) :
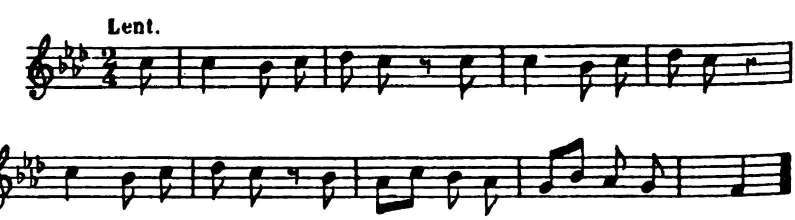


Si le nombre est plus grand ou plus petit dans une phrase ou dans celle qui lui correspond, le rhythme périodique n'existe pas, ou du moins il est défectueux. Tel est le défaut du *rektah* suivant au point de vue de la régularité des rhythmes :



(1) *The Oriental Miscellany being a collection of the most favourite airs of Hindoostan compiled by William Hamilton Bird.* Calcutta, 1789 (p. 9).



Dans cet air, le rhythme périodique n'apparaît en aucun endroit; à la première phrase de trois mesures, où le sentiment rhythmique est d'ailleurs suspendu par le point d'arrêt et le changement de mouvement, on voit la phrase correspondante composée de quatre mesures et finissant au temps levé. La troisième phrase n'a que deux mesures; la quatrième en a trois; puis viennent deux phrases de deux mesures. Des deux dernières phrases qui se correspondent, la première a trois mesures; l'autre n'en a que deux. Il est donc évident que le rhythme périodique est absent de cette mélodie : d'ailleurs la fréquence des perturbations de mouvements anéantirait ce rhythme, lors même que les nombres seraient en équilibre. Cependant il y a du charme et de l'originalité dans ce chant; ces qualités tiennent à la lenteur, qui rend beaucoup moins sensibles les défauts de symétrie; dans un mouvement vif, ils ne seraient pas tolérables. On remarque les mêmes effets, par la lenteur du mouvement, dans cet autre *rektah*, dont les phrases de deux mesures ont pour complément une phrase de trois. En voici le commencement :



De ce qui précède, on doit conclure que la mesure du temps musical n'est pas différente dans l'Inde de ce qu'elle est en Europe,

(1) Ch. Edw. Horn, *Indian Melodies*.

mais que les mélodies, étant soumises aux lois du mètre de la versification et à l'expression des paroles, étaient parfois irrégulières quant à la symétrie rhythmique. Ces mètres sont très-variés dans la versification sanscrite : ils absorbent le sentiment du rhythme purement musical, ainsi qu'on le verra tout à l'heure.

Les musiciens européens qui ont essayé de noter les mélodies de l'Inde y ont éprouvé de grandes difficultés, ayant peine à saisir la mesure et le mouvement; non que l'une et l'autre ne fussent déterminés dans la conception primitive des airs, mais, dans l'exécution, les chanteurs pressent certains passages, certaines notes, et en prolongent d'autres avec excès, pour exprimer avec plus d'énergie le sens des paroles. William Hamilton Bird, qui avait résidé dans l'Inde pendant dix-neuf ans, incessamment occupé de la musique du pays, dit à ce sujet, dans l'introduction de sa collection d'airs de l'Hindoustan : « L'éditeur s'est strictement conformé aux compositions ori-« ginales, quoiqu'il ait eu beaucoup de peine à leur donner une cer-« taine forme mesurée, laquelle est souvent défectueuse dans la « musique de l'Inde. » Dans un autre endroit, il dit encore : « Les « ragnies sont si dépourvus de pensée (musicale) et de toute espèce « de régularité, qu'il est impossible de leur donner une forme exé-« cutable semblable à celle des quelques chanteurs de l'Hindoustan. « Ils (ces airs) semblent être les produits d'hommes ravis par les pa-« roles, auxquelles ils ont ajouté des notes suivant ce que leur fan-« taisie et leurs transports amoureux leur ont dicté (1). »

Un autre collectionneur de mélodies de l'Inde (2) dit que ces airs sont si *extravagants* et quelquefois si peu intelligibles, qu'il serait impossible, sans un grand travail et beaucoup de persévérance, de les mesurer et d'accorder les diversités de leurs pensées. Il ajoute que la plupart lui ont été communiqués sous une forme si irrégulière, si confuse; et entremêlés de passages si étrangers au ton,

(1) He (the compiler) has strictly adhered to the original compositions, though it has cost him great pains to bring them into any form as to time, which the Music of Hindoostan is extremely deficient in... (Introduction, p. 1).

The Raugnies are so void of meaning, and any degree of regularity, that is impossible to bring them into a form for performance, by any singers but those of their country (Hindoostan); and they appear to be the efforts of men enraptured by words, to which they have added notes as their fancy and amorous flights have dictated (*ibid.*, p. 3).

(2) Ch. Horn, *Indian Melodies*, London, by J. Power, 1813, in-fol.

qu'ils paraissaient avoir été écrits par une main inexpérimentée (1).

Pour l'éclaircissement des critiques qu'on vient de lire et qui présentent sous un aspect si peu favorable la composition et l'exécution des mélodies indiennes, il est nécessaire de tenir compte des époques où les éditeurs des deux recueils de ces mélodies les ont recueillies. Hamilton Bird était arrivé dans l'Inde en 1770 : bien que l'ancien système tonal du pays eût subi de profondes altérations sous l'influence musulmane et après la conquête des Mongols, il en restait encore des traditions qui, combinées avec les traditions persanes et mongoliques, n'avaient pas de rapports avec la tonalité de la musique européenne. Les conquêtes des Anglais étaient récentes et leur domination n'avait pas encore changé les habitudes des Hindous. Les intonations des chanteurs devaient donc avoir, pour l'oreille d'un musicien d'Europe, des étrangetés qui ne se sont affaiblies que progressivement, par le contact britannique pendant un siècle. Les incertitudes produites par ces intonations plus ou moins différentes de celles de nos échelles diatonique et chromatique, auxquelles s'ajoutaient les perturbations de la mesure musicale, par les traditions d'expression des chanteurs hindous et l'absence de symétrie rhythmique dans la construction des phrases, tout cela, disons-nous, explique les difficultés éprouvées par Hamilton Bird et Horn pour la notation des mélodies indigènes. Toutefois ces difficultés n'étaient pas si grandes, qu'elles les aient empêchés de goûter le charme de ces chants et de persévérer dans le dessein de les recueillir.

Après avoir établi suffisamment qu'il existe et qu'il a toujours existé dans l'Inde un système régulier de la mesure du temps musical, il reste à faire connaître comment ce système s'alliait aux mètres de la versification dans la langue sanscrite.

La plus ancienne poésie chantée dans l'Inde fut celle des Védas. Les hymnes de ces livres sacrés ont échappé aux ravages du temps en ce qui concerne la versification; mais il n'en est pas ainsi de la musique qui y était appliquée, car toutes les recherches des sociétés

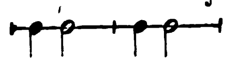
---

(1) The Airs are altogether so wild, and sometimes so intricate, that it would be impossible, without extreme labour and perseverance, to reduce them into time, or to reconcile the diversities of their meaning.

Many of them have been communicated to me in a form so irregular and confused (interpersed, indeed, with passages utterly foreign to the key) that I have suspected them to have been committed to paper by some unskilful hand, etc. (Ch. Horn, ouvrage cité, préface).

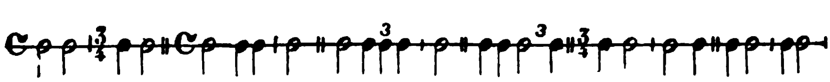
savantes, pour retrouver ces chants, ont été sans résultat jusqu'à ce jour. En leur absence, il n'est pas sans intérêt de constater du moins comment les rhythmes musicaux pouvaient s'unir aux mètres védiques, ainsi qu'à ceux de la poésie épique et dramatique.

Suivant la théorie abrégée de la métrique indienne par M. Théodore Benfey (1), les mètres védiques ont huit formes différentes; ces formes sont désignées par les noms de *gâyatri*, *ouchnih*, *anouchtoubh*, *prastârapankti*, *viradroûpâ*, *trichtoubh*, *iagati*, *prâgâtha*.

Le mètre *gâyatri* est divisé en trois membres, chacun de 8 syllabes : les deux premiers membres sont liés l'un à l'autre pour l'expression complète de l'idée, le troisième en est séparé. Les quatre dernières syllabes du troisième membre doivent former deux fois une brève suivie d'une longue : c'est l'ïambique dipode des Grecs. Ce rhythme peut se présenter sous cette forme musicale , ou sous celle-ci : .

Le mètre *ouchnih* est aussi divisé en trois membres, dont les deux premiers ont chacun 8 syllabes et le troisième 12. Comme dans le mètre *gâyatri*, les deux premiers membres forment un sens complet, qui devait être marqué par un repos de la mélodie. Le troisième en était séparé, et ses quatre dernières syllabes devaient former un ïambique dipode, comme dans le mètre précédent.

L'*anouchtoubh* consiste en quatre membres, chacun de 8 syllabes, dont le premier et le deuxième sont unis par l'idée; le troisième et le quatrième sont également unis entre eux, mais entièrement séparés des deux premiers. Comme dans les mètres précédents, les quatre dernières syllabes forment un ïambique dipode. Les diverses formes de quantité de l'*anouchtoubh* sont celles-ci :
- - ᴗ ᴗ̄; - ᴗ ᴗ -; - ᴗ ᴗ ᴗ; ᴗ ᴗ - ᴗ; ᴗ - - ᴗ; ᴗ - ᴗ -; ce qui, dans la langue musicale serait représenté ainsi :

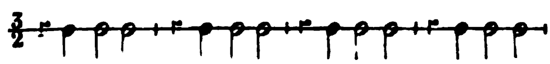


Il serait impossible de former un rhythme avec ce désordre de temps métriques; on verra tout à l'heure une autre disposition de

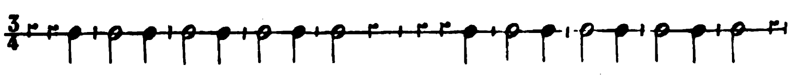
(1) *Handbuch der Sanskritsprache*, 2e Abth. *Chrestomathie*, 1er Th. *Metra*.

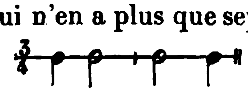
l'*anouchtoubh* dont les éléments sont disposés d'une manière plus régulière.

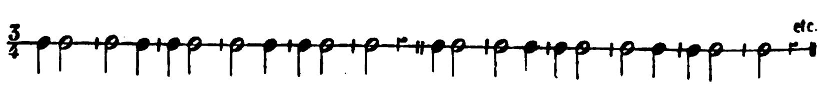
Le *prastârapankti*, ou simplement le *pankti*, contient quatre membres, dont chacun des deux premiers est composé de 11 syllabes et quelquefois de 12 : les deux derniers membres ont chacun 8 syllabes et quelquefois 9. Le rhythme des membres de 11 syllabes et de 9 est un bachico-ïambique ◡ - -; qui ne peut être rendu régulier en musique qu'en y employant le temps vide ou de repos, comme on le voit ici :

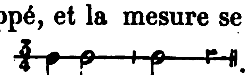


Si les deux derniers membres sont de huit syllabes, le rhythme est ïambique et doit commencer, dans le chant, par le temps levé avec le repos à la césure, de cette manière :



Le mètre *viradroûpâ* est formé de quatre membres, dont les trois premiers contiennent 11 syllabes; le quatrième en a huit. La suite rhythmique des trois premiers membres se représente par le pied appelé bachico-ïambique ◡ - - ◡, et le troisième emprunte une syllabe brève au quatrième, qui n'en a plus que sept. Le mouvement de ce mètre est donc celui-ci : . Bien qu'au premier aspect ce rhythme soit irrégulier, il devient symétrique et d'un bon effet par la répétition fréquente dans les quatre membres du vers, comme on le voit ici :



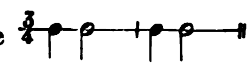
Le dernier membre n'ayant que sept syllabes, par l'emprunt que lui a fait le troisième, pour compléter le nombre pair, la dernière syllabe tombe sur le temps frappé, et la mesure se complète par le temps vide, de cette manière : .

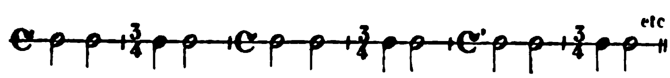
Le *trichtoubh* consiste en quatre membres de 11 syllabes chacun. Le premier et le second sont unis par le sens; il en est de même du troisième et du quatrième. Le second membre est complétement

séparé du troisième. Le caractère rhythmique de ce mètre, composé de 44 syllabes, est celui-ci : - - ᴗ -, ou musicalement :



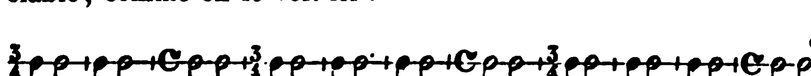
Or la répétition symétrique de cette forme, dans chaque membre, devient un rhythme régulier.

Le *iagati* consiste en quatre membres de 12 syllabes, lesquelles sont quelquefois divisées par 6, ou réunies en une seule strophe. Chaque membre est rhythmé en ïambique, dont la mesure musicale est en temps ternaires, dans cette forme , ce qui produit un rhythme très-régulier. Dans certains hymnes de ce mètre, la forme rhythmique est un spondée suivi d'un ïambe ; dans ce cas, la mesure musicale est à sept temps; rhythme exceptionnel dont il y a quelques rares exemples parmi les chants populaires modernes. Cette mesure est en réalité alternativement binaire et ternaire; elle peut se noter ainsi :



L'alternative continuée des mesures binaires et ternaires établit un rhythme régulier.

Le *prâgâtha* est formé de deux strophes, dont chacune se divise en quatre membres. La première strophe, appelée *brihati*, a deux de ses membres composés de 8 syllabes ; le troisième en a 12, et le quatrième 8. La deuxième strophe, nommée *satobihrati*, est divisée en deux parties, dont chacune a un membre de 12 syllabes et un de 8. Le premier et le deuxième membres sont unis dans l'expression d'une seule pensée, ainsi que le troisième et le quatrième ; mais le troisième est séparé du second. Les pieds rhythmiques de ce mètre sont mêlés irrégulièrement d'ïambes ᴗ ː et de spondées - -, ce qui, dans le temps musical, produit une alternative irrégulière de temps ternaires et binaires; cependant la continuité de ce mélange, dans le même ordre, finit par établir un rhythme saisissable et appréciable, comme on le voit ici :



L'illustre professeur d'Oxford M. Max Müller a bien voulu me communiquer un résumé plus simple des mètres védiques, en accompagnant chacun d'eux d'exemples auxquels les rhythmes réguliers de la musique sont applicables.

M. Müller dit que les mètres védiques peuvent se réduire en sept classes dont les membres ou lignes (*pâdas*) consistent en 8, 11 ou 12 syllabes, ces classes sont :

1. Gayatri, 8+8+8.
2. Ouchnih, 8+8+12.
3. Anouchtoubh, 8+8+8+8.
4. Brihatî (1), 8+8+12+8..
5. Pankti (2), 8+8+8+8+8.
6. Trichtoubh, 11+11+11+11.
7. Jagati, 12+12+12+12.

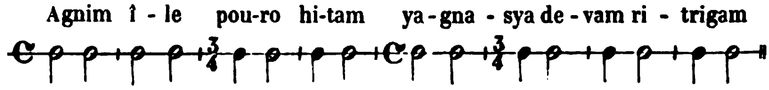
En thèse générale on peut dire que les membres ou lignes de huit et de douze syllabes sont ïambiques, tandis que les membres de onze syllabes sont trochaïques.

Voici des exemples, tirés du Rig-Véda, de chacun de ces mètres, avec les rhythmes musicaux qui y correspondent :

Gayatry.

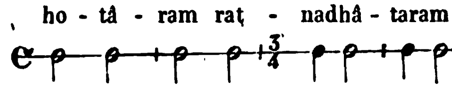
- ´ - ´ ⏑ ´ ⏑ ´ - ´ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ´

Agnim î - le pou-ro hi-tam ya-gna - sya de - vam ri - trigam



- ´ - ´ ⏑ ´ ⏑ ´

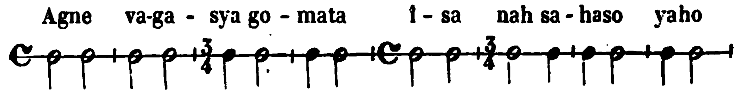
ho - tâ - ram rat - nadhâ - taram



Ouchnih.

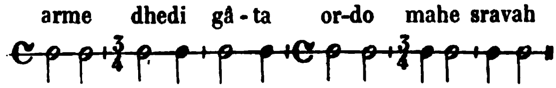
- ´ - ´ ⏑ ´ ⏑ ´ - ´ - ´ ⏑ ´ ⏑ ´

Agne va-ga - sya go - mata î - sa nah sa - haso yaho



- ´ - ´ - ´ - ´ ⏑ ´ ⏑ ´

arme dhedi gâ - ta or-do mahe sravah

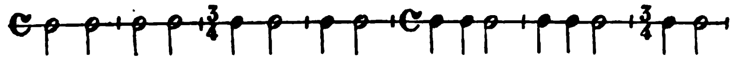


(1) C'est le *prâgâtha* de M. Benfey, dont la première strophe est *Berhati* ou *Brikati*.

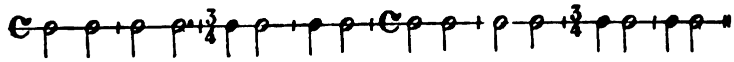
(2) C'est le *prastârapankti* de M. Benfey.

ANOUCHTOUBH.

Ni toâ ho-tâ-ram rit-viyam Ladhire vasouvi-hamam

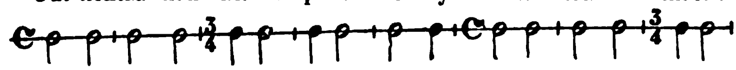


sroutkarnam sa-prakar-tamam vi-prâ a-gne divich-tiska.

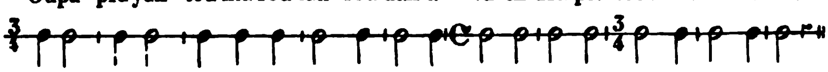


BRIHATI.

Out tichtaa hah-manar pa-te de-vay-an-tar toâ î-mache

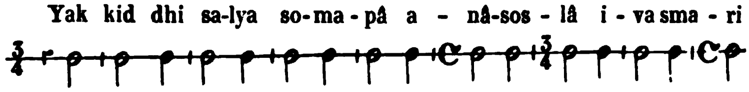


Oupa prayan-tou ma-rou-tah sou-dan a-va in-dra prâ-sour bhavâ sa-kâ.

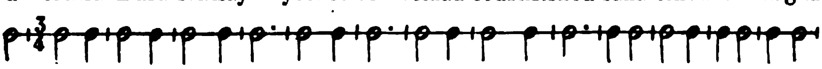


PANKTI.

Yak kid dhi sa-lya so-ma-pâ a-nâ-sos-lâ i-va sma-ri

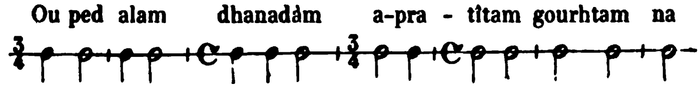


â toû na in-dra samsaya yoshou as veikau coubhrishou sahavishou tuvimagha.

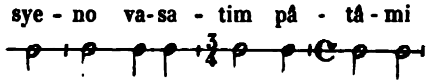


TRICHTOUBH.

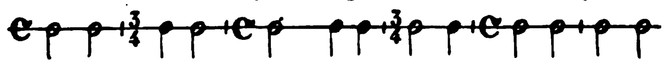
Ou ped alam dhanadâm a-pra-tîtam gourhtam na

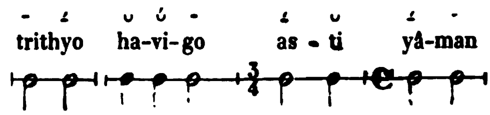


sye-no va-sa-tim pâ-tâ-mi

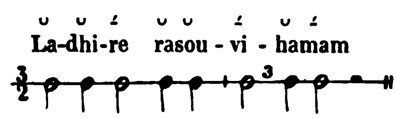


Indram na-ma-syann oupe-methir ar-kair yah slo

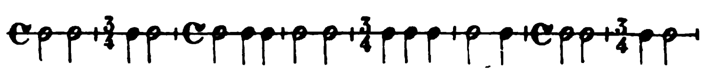


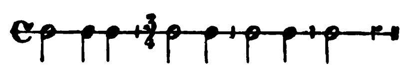


Remarquons que les quatre premiers mètres présentent un ordre assez régulier de succession dans les mesures binaires et ternaires, et que la symétrie du rhythme musical n'y est interrompue que par certains passages de l'ïambe au trochée et réciproquement. Dans l'*anouchtoubh*, le premier, le troisième et le quatrième membres ont une parfaite régularité métrique et rhythmique; le deuxième membre seul est irrégulier; pour acquérir la symétrie de mesure, il y a lieu de croire que le temps vide ou de repos y était introduit de cette manière :



Il est du reste très-digne de remarque que ce mètre, tel que le donne M. Max Müller, offre des différences considérables avec le même mètre dans la théorie de M. Benfey : celui-ci présenterait, pour le chant, le désordre rhythmique qu'on voit ici :

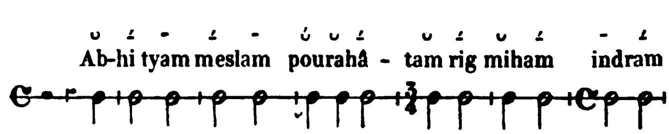


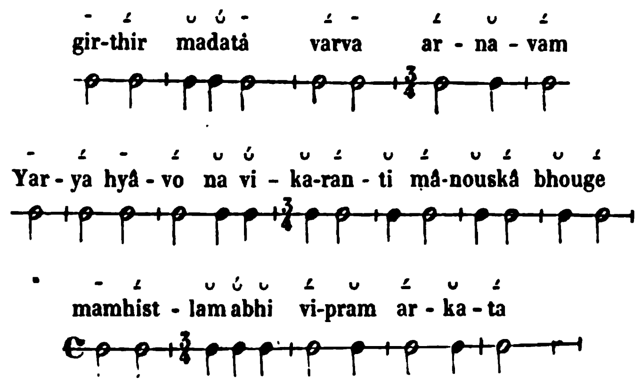


Le mètre *brihatî*, qui, comme on l'a dit ci-dessus, est le même que le *prâgâtha* de M. Benfey, a un rhythme musical mêlé de temps binaires et ternaires qui se succèdent dans un ordre à peu près symétrique.

Dans les mètres *pankti* et *trichtoubh*, la régularité rhythmique du chant s'affaiblit : elle disparaît complétement dans le mètre *iagatî*, ainsi qu'on va le voir.

JAGATI.



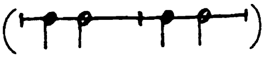
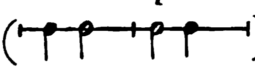
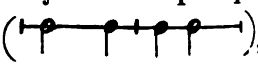
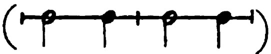


Ce mètre, comme on voit, ne ressemble pas à celui qui porte le même nom dans le livre de M. Benfey; il est désirable que ces dissemblances soient expliquées.

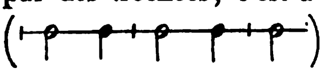
Pour compléter ce qui vient d'être exposé concernant les rhythmes musicaux des hymnes des Védas, et jeter plus de lumière sur un sujet si peu connu, il serait nécessaire de faire une étude approfondie des anciens rituels notés des prêtres indiens, sur lesquels il n'a été donné jusqu'à ce jour que des renseignements insuffisants : ce travail sera fait sans doute, dans l'avenir, par quelque savant indianiste. Jusque-là, il y aura toujours de l'incertitude sur cette question : *Le rhythme des chants védiques était-il rigoureusement soumis aux lois métriques ?* Dans le cas de l'affirmation, ces chants n'auraient été composés que de deux durées invariables de temps musicaux, dont l'un aurait correspondu à la longue prosodique et l'autre à la brève. Cependant on verra dans le quatrième chapitre de ce cinquième livre, où il est traité de la notation de la musique indienne, qu'il s'y trouve des signes de toutes les autres valeurs de temps, et ces signes sont employés dans la notation des anciens rituels; les chants védiques étaient donc composés de longues et de brèves de plusieurs sortes et, selon toute vraisemblance, le rhythme musical absorbait, dans de certaines limites, le mètre poétique, au lieu d'être dominé par lui. A l'appui de cette opinion, il faut dire qu'il y eut deux classes de prêtres chargés de dire les hymnes védiques dans les sacrifices solennels; les uns étaient chanteurs, au nombre de quatre, appelés *oudgâtars;* les autres, simples récitants, dont le nom était *hotars*. Or ceux-ci devaient faire sentir l'accent prosodique

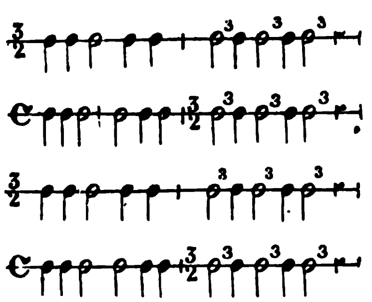
plus correctement que les chanteurs, dans la récitation des paroles sacrées (1). La conséquence certaine de cette prescription est que le chant des hymmes avait une certaine liberté non-seulement rhythmique à l'égard du mètre, mais aussi en ce qui concernait les ornements exécutés par les voix des chanteurs, et qui sont dans le goût de tous les peuples orientaux.

Si cette sorte de transaction entre le mètre de la versification et les nécessités symétriques du rhythme musical ne paraît pas douteuse dans le chant des hymnes védiques, elle ne paraît pas moins probable à l'égard des mètres de la poésie épique et dramatique, ainsi qu'on va le voir. Dans l'un comme dans l'autre de ces genres différents, il a fallu, pour établir cette symétrie rhythmique, non-seulement la division de l'unité de temps en fractions binaires et ternaires, mais les subdivisions de celles-ci également binaires et ternaires : enfin, l'équilibre de la mesure musicale a rendu indispensable en certains cas le temps vide ou de repos. On verra se reproduire ces nécessités absolues dans l'histoire de la musique chez les populations grecques et latines.

Il est des mètres épiques dans lesquels le nombre des syllabes est fixé, mais dont la quantité métrique ne l'est qu'en partie ; on les nomme *sloka épiques* et *trichtoubh*. Les éléments du rhythme musical y sont très-variés et mêlés. Dans le Sloka, le dernier membre est toujours terminé par un dipode ïambique (). Le membre précédent est terminé ou par le rhythme antipastique (), ou par le choriambique (), et plus rarement par le trochaïque (). C'est, comme on le voit, la mesure ternaire pour tous. Mais dans les autres divisions des 16 syllabes de chaque partie du Sloka, il y a une grande variété et même une sorte d'arbitraire dans l'arrangement des durées. Il serait à peu près impossible d'y trouver la base d'un rhythme musical. Tout porte à croire que le chant appliqué aux mètres de cette nature était une sorte de récitatif entremêlé de passages mesurés et rhythmés.

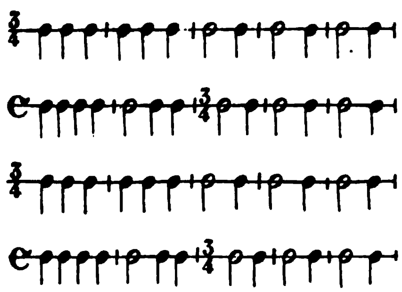
(1) Je dois ce renseignement à M. Max Müller.

La seconde espèce de mètres épiques est celle dans laquelle le nombre de moments métriques est seul fixé (1) : ils sont appelés 1° *vaitalîya*, 2° *aupacchandasika;* 3° *pouchpitâgrâ*. Le premier de ces mètres se divise en deux parties de deux membres chacune. Les quatre membres s'accordent pour le rhythme en ce qu'ils finissent par des trochées, c'est-à-dire par cette forme de mesure ternaire () ; mais ils diffèrent en ce qu'il n'y a que six moments métriques avant le rhythme final, dans le premier et dans le troisième membres, ᴗ ᴗ - ᴗ ᴗ - ᴗ - ᴗ ⏑, tandis qu'il y en a huit dans le deuxième et dans le quatrième ᴗ ᴗ - - ᴗ ᴗ - ᴗ - ᴗ ⏑. Le rhythme musical des quatre membres du mètre *vaitalîya* est donc constitué comme on le voit ici :



L'*aupacchandasika* ne diffère du mètre précédent qu'en ce que le dernier trochée de la fin de chaque membre n'a pas de temps vide ᴗ ᴗ - ᴗ ᴗ - ᴗ - ᴗ - ᴗ || ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ - ᴗ ᴗ - ᴗ - ᴗ - ᴗ.

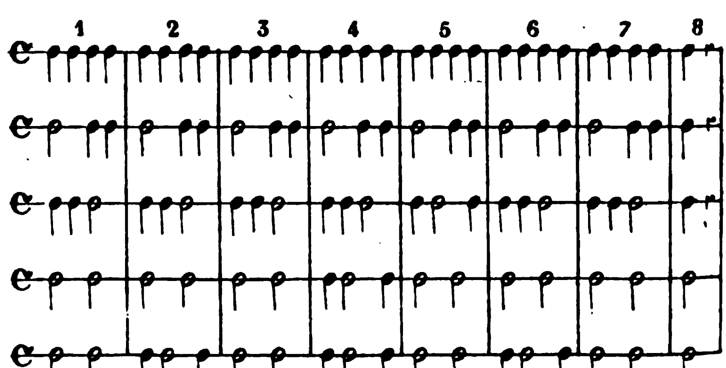
Dans le mètre *pouchpitâgrâ*, les quatre premiers moments métriques sont libres et binaires ou ternaires, et les finales sont les mêmes pour les quatre membres, comme dans cet exemple :



(1) Le moment métrique ou prosodique se représente par une brève ; deux moments métriques par deux brèves ou par une longue.

Les mètres de la troisième espèce sont fixés par pieds, c'est-à-dire le plus souvent par divisions, dont chacune est de quatre moments métriques - - - ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ -. Le premier de ces mètres est l'*aryâ*, dont le nom rappelle l'origine de la race indienne et la contrée dont elle sortit avant de franchir l'Himalaya. Ce mètre, au point de vue de l'unité de mesure et du rhythme musical, est le plus régulier de tous ceux de la versification sanscrite. Il se divise en deux parties de deux membres chacune. Les deux premiers membres contiennent trois pieds; les deux autres, quatre pieds et demi; d'où il suit que chaque partie a sept pieds et demi.

Dans le quatrième membre, le dernier pied ne consiste qu'en une brève. Dans tous les autres pieds, les quatre moments métriques peuvent se contracter en , , . Dans le deuxième et le quatrième pieds, la contraction peut être . Dans le sixième de la première partie, il ne peut y avoir que ce pied, ou celui-ci: . Dans le huitième il peut y avoir ou une longue, , ou une brève, . Le tableau suivant présente la diversité de formes des pieds de la première partie : on y voit que tous les pieds concordent avec les rhythmes musicaux à mesure binaire.



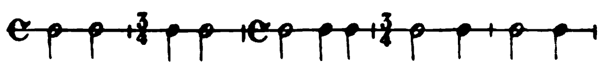
La seconde est semblable à la première, sauf le sixième pied, qui n'a qu'une brève.

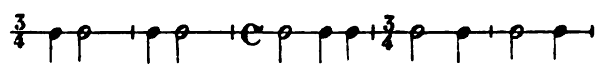
Les mètres *oudgiti* ou *vigâthâ* et *giti* ou *oudgâthâ*, sont semblables à l'*âryâ* pour la régularité des temps et des rhythmes musicaux; leurs légères différences n'affectent ces rhythmes d'aucune anomalie.

Les mètres de la quatrième catégorie sont ceux dans lesquels la quantité métrique et le nombre des syllabes sont fixés séparément : ils sont en très-grand nombre et se divisent en huit espèces qui comprennent les mètres à 44, 48, 52, 56, 60, 68, 76 et 84 syllabes.

Les mètres de cette espèce sont presque entièrement dépourvus de régularité rhythmique, comme on peut le voir par ces exemples.

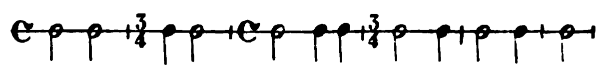
Mètres de 44 syllabes.

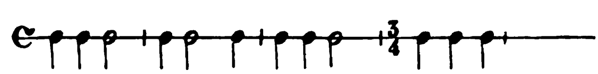
INDRAVAJRA. 

OUPENDRAVAJRA. 

Ainsi des 4 membres.

Mètres de 48 syllabes.

VANCASTHA. 

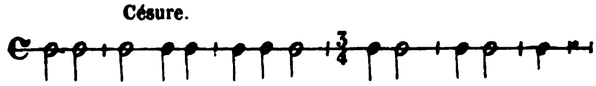
PRAMITAKSHARA. 

Ainsi des 4 membres.

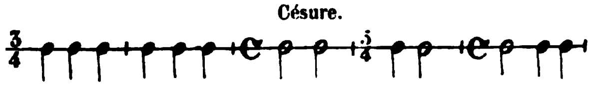
L'irrégularité devient plus considérable encore dans les mètres où se trouvent une ou deux césures après un certain nombre de syllabes. En voici des exemples :

Mètres de 52 syllabes.

Césure.

PRAHARCHINI. 

Césure.

CANDRIKA. 

Ainsi des 4 membres.

Il est cependant des mètres de ce genre qui ont la régularité de mesure et de rhythme dans la succession des quatre membres ; tel est celui-ci :

Césure.

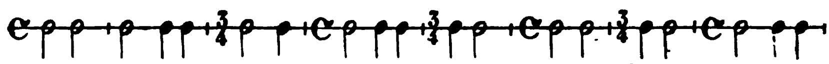
JALADHARAMALA. 

Ainsi des 4 membres.

L'irrégularité de mesure et de rhythme devient de plus en plus

sensible dans les mètres de la quatrième catégorie, en raison de l'accroissement du nombre de syllabes; en voici un exemple emprunté au mètre *Cardoûlavikrîdita*, qui est formé de 76 syllabes divisées en quatre membres de 19 syllabes chacun, avec une césure après la douzième.

Césure.



Ainsi des 4 membres.

Aucune mélodie ne serait possible dans ce désordre de rhythmes de toute espèce; il est donc hors de doute que le chant des mètres de cette espèce n'a pu être qu'une sorte de récitatif, si toutefois ils ont été chantés. Il n'en est pas de même des mètres védiques et des trois premières classes de mètres épiques : bien que les deux éléments de mesures binaires et ternaires y soient souvent employés tour à tour, ils s'y présentent dans un certain ordre symétrique et, dans cette condition, le rhythme musical est toujours non-seulement possible, mais certain; d'où l'on peut conclure que les mélodies des hymnes des védas ont dû être régulières sous le double rapport de la mesure et du rhythme, sauf les altérations de mouvement que les chanteurs y pouvaient introduire, pour donner de l'expression aux paroles.

CHAPITRE QUATRIÈME.

DE LA NOTATION DE LA MUSIQUE INDIENNE.

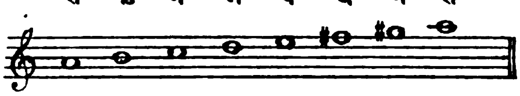
La première idée de la notation des sons musicaux par un certain nombre de lettres de l'alphabet paraît être originaire de l'Inde, si toutefois elle ne se produisit pas antérieurement en Égypte. A cet égard, la question d'antériorité est une de celles dont la solution n'est guère probable dans l'avenir. Quoi qu'il en soit, il est hors de doute que la notation des chants de l'Inde par quelques lettres de l'alphabet sanscrit et certains signes accessoires est d'une haute antiquité, puisque plusieurs airs sont notés de cette manière dans le cinquième chapitre du livre de Sôma, intitulé *Râgavibodha* (Doctrine des modes

musicaux), considéré par William Jones comme un des plus anciens ouvrages de ce genre, si ce n'est le plus ancien de tous.

Les sept caractères sanscrits qui ont donné leurs noms aux sept degrés de la gamme, *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni,* sont aussi les signes de leur notation. Les voici :

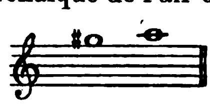
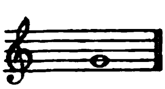
sa ri ga ma pa dha (1) ni sa

स ऋ ग म प ध न से



Le *sa* supérieur (*la*) de la gamme est, comme on le voit, distingué par un petit signe qui, dans la calligraphie sanscrite, signifie *dessus*.

Au-dessus du *sa* supérieur qui complète l'octave, on voit, dans la notation d'un très-ancien air indien, qu'on trouvera plus loin, l'octave de la note *ri* représentée, non par la lettre *ri* surmontée du signe qui signifie *dessus,* mais par la lettre *dda* ड, ou *d* dur.

Dans la notation archaïque de l'air dont il vient d'être parlé, on trouve les notes *ni*, *sa*,  surmontées du trait horizontal —; d'où l'on peut présumer que l'octave inférieure de la note *ni* न  était représentée par la lettre, sans le trait supérieur.

Les notions très-incomplètes du système de la représentation des sons, dans la notation sanscrite de la musique, ne vont pas au-delà de ce qui vient d'être dit. Les traités de musique, à l'exception du *Râgavibodha,* de Sôma, sont plus spéculatifs que pratiques; ce qui en a été publié ou analysé jusqu'aujourd'hui ne renferme aucun renseignement utile concernant l'objet de ce chapitre. Nous ignorons donc si la même notation était en usage pour tous les genres de voix, ou si les différences d'octaves s'indiquaient par quelques signes parti-

(1) La Fage s'est trompé sur le signe de cette note; il a cru que c'était le *da* द simple (*Histoire générale de la musique et de la danse,* t. I, p. 145); mais c'est le *dha* ou *d* aspiré qui est la sixième note de la gamme indienne.

culiers, tels, par exemple, que ᵕ, ᴖ, ‹, qui, dans l'écriture sanscrite, signifient *dessous*. Cependant, si l'on s'en rapporte à l'échelle de la *Vina* donnée par W. Jones, il paraît certain que les mêmes noms de notes se répétaient à toutes les octaves, et conséquemment, qu'on y devait trouver les mêmes signes de notation, modifiés peut-être par certains accessoires. Remarquons au surplus que les chants orientaux ne sortent pas des limites de l'octave, ou d'une dixième au plus. Les préludes des instruments mêmes dépassent rarement cette étendue. Dans les deux airs extraits du livre de Sôma par William Jones, et dont on verra tout à l'heure les fac-simile, on trouve, à quelques signes de notes, des appendices du même genre ; mais ils n'ont évidemment pas cette signification, et leur sens propre est encore pour nous un mystère.

Les signes par lesquels se représentaient les altérations de notes qui caractérisaient certains modes nous sont également inconnus. Des reproches peuvent être faits au travail de W. Jones à ce sujet ; car s'il eût ajouté à son interprétation de l'original le tableau sanscrit des modes donné par Sôma, il eût dissipé tous nos doutes sur ce sujet important. Il est à jamais regrettable que ce savant n'ait pas publié le texte et la traduction du *Râgavibodha*, car cet ouvrage précieux paraît s'être égaré. On ne sait aujourd'hui où se trouve l'ancien manuscrit qui était en la possession du colonel Polier, et le catalogue des manuscrits de la Société royale de Calcutta ne mentionne pas la copie qu'en avait fait faire W. Jones.

Au nombre des signes accessoires qui se font remarquer dans le fac-simile des deux airs antiques rapportés par Sôma, se trouve celui-ci ǁ. Les positions qu'il occupe m'ont rappelé un certain ornement du chant que faisait entendre le musicien indien dont étaient accompagnées les bayadères qui se firent voir à Paris, à Bruxelles et à Londres, en 1838 : l'usage de cet ornement est général en Asie; il a cette forme : . Le signe est répété six fois dans le premier air, et j'en ai reproduit la signification dans la traduction en notation moderne.

Les signes de durée des notes offrent les mêmes proportions dans la notation indienne que dans la musique européenne. L'unité de temps binaire ou quaternaire est représentée par ce signe S, appelé *tcha-*

rouna. Sa valeur relative de temps correspond à la ronde o de notre notation. Le signe représentant la moitié de la durée du *tcharouna* est la *tchokila-tal*, en cette forme \ ; sa valeur est celle de la blanche 𝅗𝅥. Le quart de l'unité de temps, ou du *tcharouna*, est le *ektali*, ainsi formé o ; il correspond à notre noire 𝅘𝅥.

La huitième partie de l'unité de temps, ou du *tcharouna*, existe sans aucun doute dans le système de la notation indienne, puisqu'on y trouve le seizième de cette durée; mais je n'en ai rencontré ni le signe, ni le nom. A l'égard du signe du seizième de l'unité de temps, correspondant à notre double croche, son nom est *tchaltza*, et sa forme est celle-ci : ხ.

La conception du temps musical en divisions ternaires se trouve dans la notation musicale de l'Inde aussi bien que dans l'européenne. L'unité, ou le *tcharouna*, augmenté de moitié et équivalent à o·, est représenté par Ś. La moitié de cette unité, ou la valeur de la 𝅗𝅥· a pour signe \\ ; le quart de l'unité, égal à la noire pointée, a pour signe ბ.

On n'aperçoit pas, parmi les signes de la notation indienne, celui qui devrait répondre à notre croche pointée; cependant cette valeur de temps est nécessaire pour certains airs lents dont les rhythmes sont en mesures à trois temps, comme celui dont les premiers mots sont : *Sakia! fousoul beharouss*, ou à six-huit, comme le rekhtah qui commence par *Rewannak kisty*. Il y a donc lieu de croire que ce signe existe, quoique les auteurs n'en ont pas parlé.

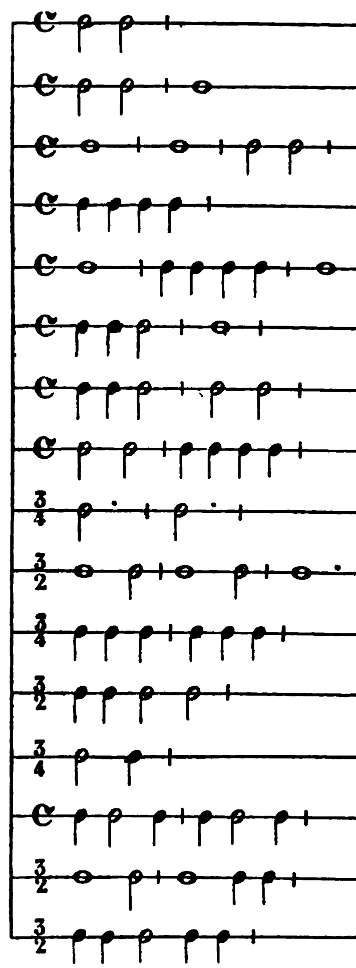
Dans le système musical indien il existe un grand nombre de combinaisons de signes de durée des sons (1), les unes régulières et analogues à celles de la musique européenne; les autres irrégulières et faisant supposer leurs compléments par des signes de repos qui ne sont pas connus jusqu'à ce jour, ou dont la signification n'a pas été déterminée. Toutes ces combinaisons sont distinguées par des noms. Les combinaisons régulières ou conformes aux divisions normales du temps musical sont celles-ci :

---

(1) Willard, ouvrage cité, en porte le nombre à quatre-vingt-six, non compris les signes simples, et en donne le tableau.

TABLEAU DES COMBINAISONS RÉGULIÈRES DES SIGNES INDIENS DE DURÉE DES SONS.

Noms des combinaisons (1).	Signes indiens.	Valeurs en notes européennes.
Icht.	ll	
Oudekchan.	llS	
Srikyrti.	SSll	
Carna.	OOOO	
Boudramali.	SOOOOS	
Loulit.	OOlS	
Matcharound.	OOlll	
Tamod.	llOOOO	
Hans.	\\	
Iesrie.	SlSlS	
Khout.	OOOOOO	
Tchandra.	OOll	
Sankh.	lO	
Idwan.	OlOOlO	
Raÿ-Heko.	SlSOO	
Branmahoue.	OOlOO	



(1) L'orthographe de ces noms, donnés par le cap. Willard, est très-altérée ; ces noms n'appartiennent pas au sanscrit ; ils sont bengalis.

Chacune de ces combinaisons constitue l'élément d'un rhythme régulier; les autres sont ou dépourvues de caractère rhythmique, ou incomplètes dans quelqu'un des temps, et ne peuvent être considérées que comme des fragments de mesures auxquelles manquent les temps vides complémentaires. L'absence de ces signes de silences est d'autant plus regrettable, qu'on n'a jusqu'à ce jour aucune connaissance de leur forme dans l'ancienne notation des chants védiques.

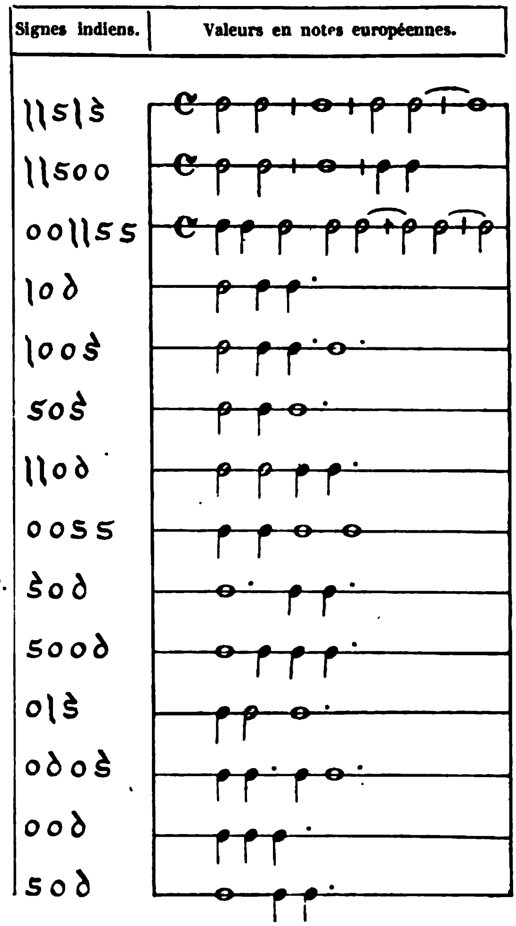
Les combinaisons irrégulières de signes de durée des sons ne peuvent être une conséquence des mètres de la versification, car elles ne correspondraient à aucun des pieds métriques, si ceux-ci n'avaient, comme on le croit, que les deux éléments de la longue et de la brève, puisque le tableau de ces combinaisons présente six espèces différentes de durées, lesquelles correspondent à nos rondes, blanches, noires, rondes pointées, blanches pointées et noires pointées. Ce fait seul suffirait pour démontrer l'erreur de Willard, lorsqu'il a voulu établir que le temps musical de l'Inde est différent de celui de la musique européenne, en ce qu'il a pour base le mètre poétique. Ses renseignements lui ont été fournis par des musiciens de profession, véritables ménétriers qui ne savent rien de la théorie de l'art.

Il faut, de toute nécessité, que des combinaisons métriques destinées à être chantées, fut-ce même en simple récitatif, puissent être régularisées en mesures musicales. Or cette réalisation serait absolument impossible avec quelques-unes des combinaisons rapportées par Willard. Que pourrait-on faire, par exemple, de quantités métriques qui exigeraient des valeurs musicales telles qu'une blanche suivie de deux noires, dont la dernière serait pointée ? Ou de cette autre combinaison : deux noires, dont la seconde est pointée, suivie d'une troisième non pointée et d'une ronde pointée? Évidemment il n'y a pas de mesure musicale possible avec de telles combinaisons. Ajoutons qu'on ne comprend pas qu'il y ait des mètres qui les exigent.

Je crois devoir donner ici quelques exemples de combinaisons irrégulières de durées dans la musique de l'Inde, pour la démonstration de ce qui vient d'être dit :

TABLEAU DE QUELQUES COMBINAISONS IRREGULIÈRES DES SIGNES INDIENS DE DURÉE DES SONS.

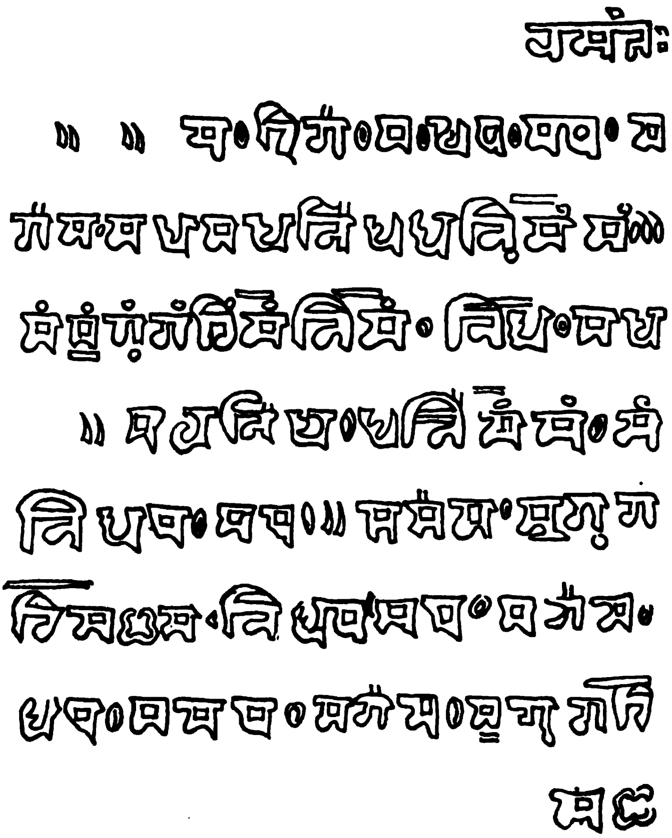
Noms des combinaisons.
Tchokila.
Rayvidyadhour.
Diepardhour.
Sum.
Noundan.
Mutitcha.
Bamathitcha.
Koundtchancal.
Proutap chikhour.
Tyhoumpa.
Leela.
Ragpradhoun.
Untartchrirou.
Bilokit.



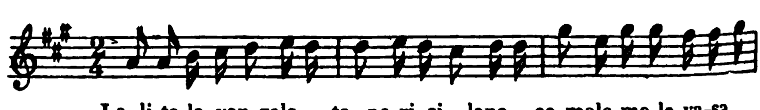
Il est de toute évidence que ces combinaisons de durées ne peuvent pas plus constituer de mesure et de rhythme dans la musique, que de pieds métriques dans la versification. On pourrait à la vérité compléter des unités de temps dans quelques-unes de ces successions de durées irrationnelles, par le moyen de silences d'une durée déterminée ; mais la mesure du temps musical proprement dit n'y gagnerait rien, car on n'en sentirait pas les divisions. Si donc de pareilles combinaisons ont reçu leur application dans le chant des hymnes ou dans toute autre musique de l'Inde, elles n'ont pu être que des suspensions momentanées de la mesure, mises en usage par les chanteurs pour l'expression des paroles et dans des moments d'exaltation.

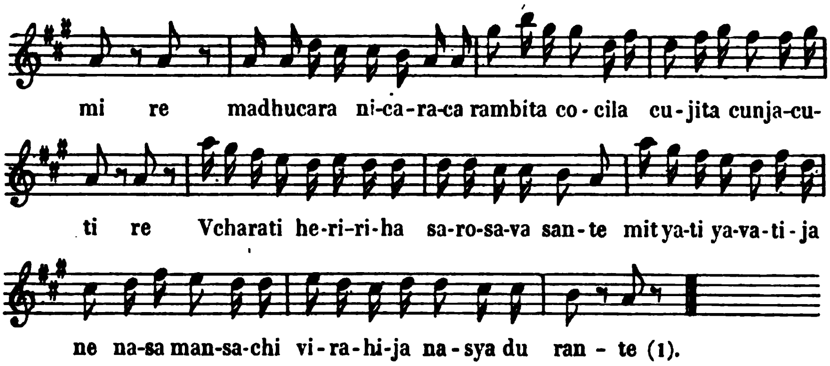
De ce qui précède, on doit conclure que les quelques données recueillies, concernant la notation de la musique dans l'Inde ancienne, sont incomplètes et insuffisantes pour traduire avec assurance les monuments de cette musique, si l'on en découvre. Les efforts qui peuvent être faits, en l'état actuel des connaissances relatives à cet objet, ne peuvent aboutir qu'à fournir l'indication des procédés d'analyse dont il faudrait faire usage, lorsqu'on sera en possession d'éléments plus complets, pour traduire les chants védiques ou autres, que le hasard ferait découvrir. Les essais de traduction de deux monuments de la musique indienne, remontant à une haute antiquité, et qui vont être mis sous les yeux du lecteur, n'ont pas d'autre objet, et ne doivent être considérés qu'à ce point de vue.

William Jones a donné, dans son intéressant mémoire sur les modes musicaux des Hindous, le fac-simile de la notation de deux airs antiques de l'Inde, d'après le manuscrit du *Râgavibodhâ* de Sôma, avec la traduction en notation européenne. Nonobstant le respect que m'inspirent le caractère et les travaux de ce savant, je dois déclarer qu'il s'est complétement égaré dans l'interprétation de cet important monument. D'abord il en a modifié quelques endroits pour y ajuster des paroles tirées du poëme pastoral, *Gitagovinda* : or le morceau reproduit dans le manuscrit est un air de danse pour les instruments. Ce monument de l'histoire de l'art est reproduit dans la planche ci-contre.

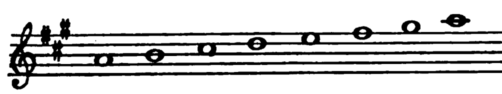


W. Jones a bien reconnu que le mode du premier air dont le fac-simile ci-dessus offre la notation archaïque est le *vasanta* ou *vasanti;* mais sa traduction fait voir qu'il a pris ce mode tel que les Hindous modernes le connaissent, et non tel qu'il est dans la théorie de Sôma et des autres didacticiens de l'Inde ancienne. Il en résulte que le caractère de l'air est complétement altéré dans la traduction du savant président de la société de Calcutta. De plus, il s'est trompé sur quelques signes de la notation indienne dont les formes ne sont pas assez nettement accusée. Voici cette traduction.





Voulant ensuite faire comprendre la tonalité de l'air, W. Jones écrit cette gamme, dont la forme tonale est moderne.

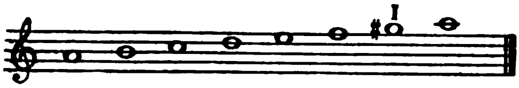


Cependant il n'existe pas un mode hindou qui soit exactement conforme à cette gamme, ainsi qu'on le voit dans la série suivante des modes dont les gammes complètes commencent par la note *sa* (*la*) :

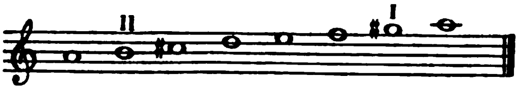
Mode tacca.



Mode bengali.



Mode vasanti.



Mode ramacri.



---

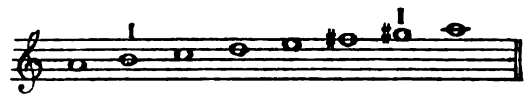
(1) « Pendant que le doux vent de Malaya répand les parfums de la magnifique girofle, et que « le murmure de chaque arbre fleuri s'accorde avec les doux sons du *cocila*, mêlés au bourdonne- « ment des abeilles, *Héri* danse, ô mon bien-aimé, avec une troupe de jeunes filles, dans « cette saison printanière, saison pleine de délices, mais douloureuse pour les amants séparés. » (Extrait du poëme *Gitagovinda*) W. Jones, ouvrage cité, p. 87.

(2) Ibid.

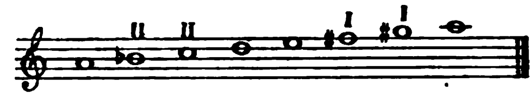
Mode varati.



Mode netta.



Mode bhairavi.



On voit que pas une de ces gammes n'a le troisième, le sixième et le septième degré diésés en même temps; la traduction de W. Jones n'est donc pas exacte, au point de vue de la tonalité. Ici se présente cette question : *laquelle de ces gammes doit être adoptée pour l'ancien air hindou noté par Sôma ?* La notation même de l'air fournit la solution de ce problème. Nous y voyons des tendances ascendante et descendante marquées par des lignes allant d'un signe à un autre, à savoir, l'une ascendante du *ni* au *sa* supérieur (*sol* ♯ à *la*), l'autre descendante du *ri* au *sa* inférieur (*si* à *la*). Or ces tendances résultent des altérations des notes *ni* et *ri*, lesquelles ne se trouvent réunies que dans le mode *vasanti*, troisième gamme des sept modes ci-dessus.

La notation archaïque de l'air extrait du *Râgavibodhâ* fournit un renseignement non moins important à l'appui de ce qui a été dit dans le deuxième chapitre de ce cinquième livre (page 209), concernant l'altération de certaines notes des modes, laquelle n'a lieu que lorsque ces notes suivent leur destination ascendante ou descendante; dans le cas contraire, ainsi qu'on l'a vu précédemment, l'altération de la note ne se fait pas. Nous voyons en effet que *ri* (*si*) montant à *ga* (*ut* ♯) n'a pas de ligne de tendance, tandis qu'il en a partout où il descend à *sa* (la), parce que son altération est descendante. De même *ni* (*sol* ♯) n'a de ligne de tendance que lorsqu'il est suivi de *sa* (*la*), parce qu'il n'a son altération ascendante que dans ce cas; cette altération n'existe pas lorsque cette note est suivie de *dha* (*fa*). Soit ascendante, soit descendante, l'altération a pour objet de diminuer l'intervalle d'une note à la note voisine, ce qui dénote une grande sensibilité d'organes chez les Hindous.

La traduction de cet air en notation européenne par W. Jones est non-seulement inexacte par la tonalité, elle l'est aussi par l'interprétation des signes que ce savant n'a pas toujours bien distingués. La

cause de ses erreurs se trouve dans les irrégularités de formes des caractères du très-ancien manuscrit de l'ouvrage de Sôma dont il s'est servi, manuscrit unique et qui n'a pu conséquemment être collationné. Dans cette antique notation de l'air, les lettres *sa* et *ma* (*sa* et *ré*) sont si souvent mal formées qu'elles peuvent se prendre l'une pour l'autre, ce qui est arrivé en effet plusieurs fois au traducteur. Quelquefois aussi il y a eu inattention de sa part; c'est ainsi qu'en plusieurs endroits il a pris le *dha* (*fa*) pour le *pa* (*mi*), qui ne peuvent se confondre. Il n'a pas compris l'effet de la ligne droite qui surmonte les lettres *ni* (*sol*) et *sa* (*la*), laquelle montre que ce *la* est à l'octave supérieure de la première note de la gamme. Enfin, il a mis dans sa traduction des silences de temps que rien n'indique dans l'original.

Ajoutons que le signe ॥, qui se trouve au-dessus de quelques lettres, indique un petit trille qui a été exprimé par Hamilton Bird dans sa collection des mélodies de l'Inde, et que Jones a négligé. Le dernier signe de la notation de Sôma est la fleur de lotos; il marquait toujours la fin de l'air. Plusieurs autres signes se font remarquer dans le fac-simile de l'air; les uns sont des indications de temps; la signification des autres ne nous est pas connue jusqu'à ce jour : peut-être se rapportent-ils à certains ornements du chant.

Il m'a paru qu'une transcription de l'air en caractères sanscrits ordinaires était nécessaire, pour qu'on pût la comparer avec la traduction que j'en ai faite dans le mode *vasanti*, ainsi qu'avec le fac-simile ci-joint de l'original. Voici cette transcription :

॥ ॥ स ऋ ग म ध प म प म ग म म ध म ध नि ध ध नि स म

स म ग ग ऋ स नि स नि ध स ध प ऌ (1) नि ध ध नि स स स

नि ध प म प म म म ग ग ऋ स स नि ध प म प म ग म

ध प म स प म ग स म ग ऋ स (2)
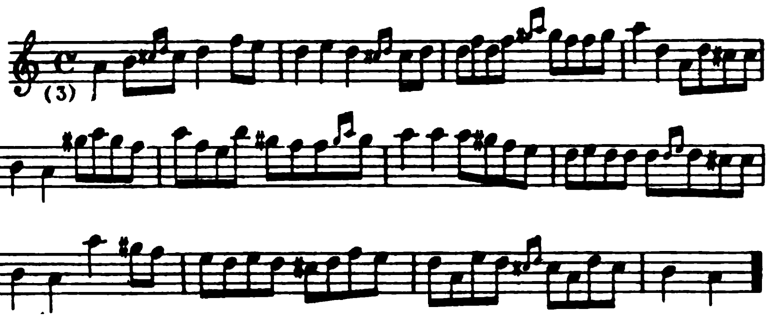
---

(1) Cette lettre ऌ n'est pas connue dans la notation des degrés de la gamme; elle représente donc une note appartenant à un son en dehors des limites de l'octave. Il m'a paru que le *si* était la meilleure note pour la mélodie; mais ce n'est qu'une simple conjecture.

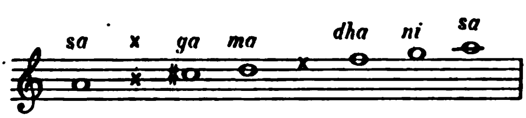
(2) Les signes accessoires, indiquant des altérations de notes et des ornements du chant, n'existant pas dans la série des caractères typographiques sanscrits, les lecteurs ne pourront les vérifier que sur les fac-simile.

Traduction en notation européenne.

Mode vasanti.



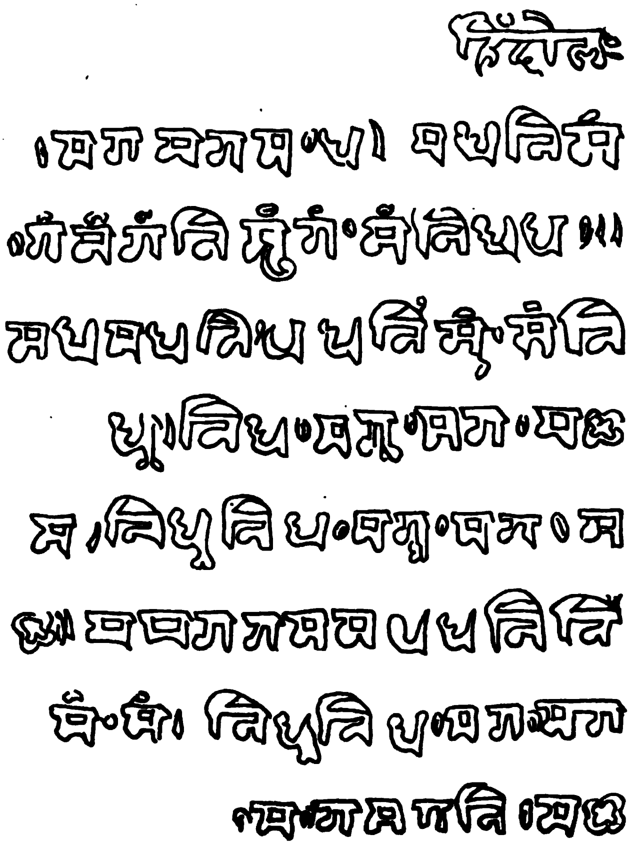
Un deuxième air se voit dans le fac-simile tiré du ***Râgavibodhâ*** : sa gamme est incomplète, car on n'y aperçoit ni le ***ri*** (si), ni le ***pa*** (mi). Cette gamme appartient au mode ***dhanyasi;*** sa forme est celle-ci :
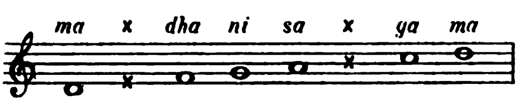


Cette gamme n'a qu'une note altérée qui est le *ga* (ut ♯), et l'altération est facultative. De là vient qu'on ne voit pas dans la notation de ce deuxième air les barres de liaison de deux notes qui se font remarquer dans le premier. La note initiale et la finale sont le ***sa*** (*la*) comme dans le premier air.

---

(1) Il n'y a qu'un *sa* au commencement de cet air ; cependant W. Jones met deux *la* dans sa traduction, pour ajuster la mélodie aux paroles qu'il y avait adaptées.
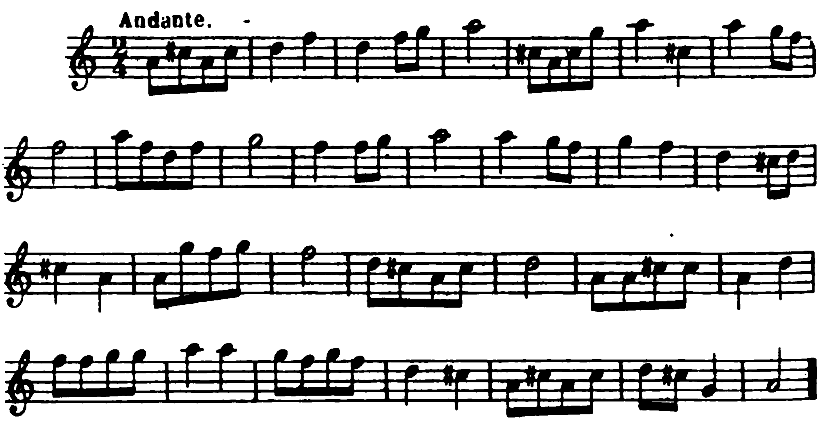


W. Jones croit que ce deuxième air est écrit dans le mode *hindola*, lequel est aussi dépourvu des notes *ri* et *pa*, mais dont la note *ga* est de deux *srouti* ou environ un demi-ton plus bas que dans le mode *dhanyâsi*. La gamme du mode *hindola* a cette forme :



Des signes de valeur de temps et d'autres signes accessoires, dont la signification est inconnue, se combinent dans cet air comme dans le premier, sauf les signes de petits trilles qu'on n'y rencontre pas. Le plus singulier de ces accessoires est celui qui modifie le *sa* de la sixième mesure : Sôma n'en indique pas le sens, qui probablement

est celui d'un ornement de la mélodie. L'étude attentive de ce monument démontre l'exactitude des renseignements fournis par cet auteur, concernant la constitution des modes à notes altérées et à notes supprimées de l'ancienne musique de l'Inde. Cette même étude m'a donné pour résultat la traduction suivante du deuxième air :



Si la supposition de W. Jones, que le mode de cet air est l'*hindola*, était adoptée, la notation européenne serait la même, à l'exception de la note *ut*, qui ne serait pas diésée. L'air serait donc comme on le voit ici :



et ainsi du reste. Dans cette version, la mélodie n'a pas le caractère de gracieuse mollesse attribué aux danses de l'Inde. Sous ce rapport, l'autre interprétation paraît préférable.

Les deux airs qu'on vient de voir sont les seuls monuments connus de l'ancienne musique de l'Inde. Suivant les appréciations de W. Jones, concernant l'ancienneté du traité de Sôma, ils appartiendraient à une haute antiquité. Toutes les recherches pour en découvrir d'autres ont été infructueuses jusqu'au moment où ceci est écrit. « Quand « je lus pour la première fois, dit W. Jones, les chansons de *Jayavéda*, « dont chacune porte en tête le nom du mode dans lequel elle était « chantée autrefois, j'espérai de me procurer la musique originale ; « mais les *pandits* du sud me renvoyaient à ceux de l'ouest, et les

« *brahmanes* de l'ouest au nord, tandis que ceux-ci m'auraient, je « pense, indiqué un des autres points cardinaux, les brahmanes du « Nepaul ou du Cachemire déclarant qu'ils n'avaient aucune mu- « sique ancienne, et pensant que si les chants notés du *Gitagovinda* « existaient quelque part, ils devaient être dans une des provinces « méridionales, où le poëte était né. De tout cela, je conclus que « l'art (de la musique), qui fut florissant chez les Hindous dans une « haute antiquité, a dégénéré par défaut de culture, etc. (1). »

Oui, l'ancienne musique indienne a péri; il est à craindre que, nonobstant les recherches et les efforts de quelques savants, on ne retrouve rien des chants védiques, épiques, dramatiques et lyriques des anciens temps, dans leurs formes primitives; car l'ancien usage d'écrire et de noter sur des feuilles de palmier, matière très-fragile, a fait périr une immense quantité de manuscrits : les védas, leurs commentaires, les rituels, les œuvres des poëtes, et les écrits des philosophes et des grammairiens, ne se sont conservés que parce que les copies en ont été multipliées et souvent renouvelées. De l'ancienne notation, il ne reste de traces que dans les anciens traités de musique et dans les rituels : il est douteux qu'il existe de nos jours parmi les musiciens hindous quelqu'un qui possède la connaissance du système de cette notation, et puisse chanter ou jouer d'un instrument d'après ses signes. L'auteur européen d'un livre choral hindoustani (2) dit à ce sujet que les Hindous n'ont aucun système de notation musicale en usage aujourd'hui (3).

Au reste, il ne faut pas exagérer la perte des anciennes mélodies védiques, car il existe aujourd'hui même un chant des hymnes qui est connu et chanté par les Hindous : or il ne faut pas oublier la puissance des traditions parmi les populations orientales. En dépit des causes d'altérations énumérées précédemment, il doit rester quelque chose des mélodies primitives transmises ainsi d'âge en âge, comme on le verra dans ce qui suit.

(1) W. Jones, ouvrage cité (*Asiatic Researches*, t. III, p. 84).

(2) M. Parsons, à qui l'on est redevable du recueil intitulé : *The Hindustani Choral Book, or swar sangrah : containing the tunes to those hymns in the Gitsangrah, which are in native metres* (*Benares, printed and published by E. J. Lazarus and C°*, 1861; 1 vol. in-8°).

(3) *The natives of Hindoostan having no system of musical notation current among them, etc.*

CHAPITRE CINQUIÈME.

DES RAGAS ET RAGINIES, ANCIENNES MÉLODIES DE L'INDE.

Les anciennes mélodies indiennes, appelées *râgas* et *râginies*, étaient classées conformément à leur système de tonalité ou de modes; car les caractères variés de ces modes avaient précisément pour destination autant de classes de *râgas* et de *râginies*. Ainsi, il y avait une classe de râgas dont tous les sons appartenaient aux modes dans lesquels il n'y avait ni altération ni suppression de notes. La deuxième classe comprenait les chants dont les modes avaient certaines notes altérées d'un *srouti*. Dans la troisième classe se rangeaient les râgas dans lesquels un ou deux sons de la gamme étaient supprimés; enfin, les râgas d'une quatrième classe avaient des notes supprimées, et d'autres altérées (1) :

Une autre classification donnait le nom de *sampourna* à la catégorie des mélodies dont la gamme était complète ou composée de sept sons. Dans une classe appelée *khâdou*, se rangeaient les chants dont la construction n'admettait que six sons; enfin, la troisième classe, nommée *oudou*, renfermait les râgas composés de cinq sons, mais jamais moins, car il n'y avait pas de mode qui eût plus de deux notes supprimées.

A l'égard des râgas dont les intonations n'étaient altérées ni par la suppression, ni par l'addition d'un *srouti*, ils appartenaient à la classe *mahasoudh;* ceux qui avaient un ou plusieurs sons altérés formaient la classe *soudh*.

Les *râgas* se distinguaient des *râginies* par le caractère de la tonalité : dans les premiers, se trouvait l'emploi des modes à notes altérées; dans les autres étaient les modes à notes supprimées. Les râgas étaient donc en général dans la classe *soudh;* on donnait le nom générique de *saukirna* à la classe des râginies.

(1) Ces classifications des râgas prouvent jusqu'à l'évidence que la théorie tonale exposée dans le livre de Sôma, dans le *Sàngita narayàna*, et dans les autres anciens traités de musique, est d'accord avec la pratique de l'art et démontrent l'erreur des historiens de la musique qui n'y voyaient qu'une pure spéculation de l'esprit inapplicable à la musique réelle.

On distinguait aussi les râgas en *simples* ou originaux, et en *composés*. Cette classification était basée sur l'originalité primitive de certaines formes mélodiques, d'une part, et sur les emprunts faits à ces mêmes râgas originaux, pour en former d'autres. Les râgas de formes primitives étaient appelés *simples :* on croit que cette classe de mélodies remontait à une très-haute antiquité. Il y avait de ces chants dans la classe des râgas comme dans celle des râginies. Parmi les râgas, on remarque ceux dont les noms, entre plusieurs autres, étaient ceux-ci : 1. *camhra ;* 2. *saroung;* 3. *gouipi ;* 4. *noul ;* 5. *moular;* 6. *guorie;* 7. *tourie*. Tous ces râgas avaient des sons altérés d'un *srouti*. Parmi les râginies simples, celles qui appartenaient aux modes affectés de la suppression d'une ou de plusieurs notes étaient au nombre de treize, à savoir : 1. *descar;* 2. *biblas ;* 3. *lulit ;* 4. *rewa ;* 5. *bilawal;* 6. *mega ;* 7. *sorath;* 8. *dhounasrie;* 9. *goura ;* 10, *sriraga ;* 11. *diepaga;* 12. *kafie;* 13. *kidara*. Les râgas et râginies dont les modes n'étaient ni altérés ni incomplets dans leurs gammes concouraient aussi à la formation des râgas composés.
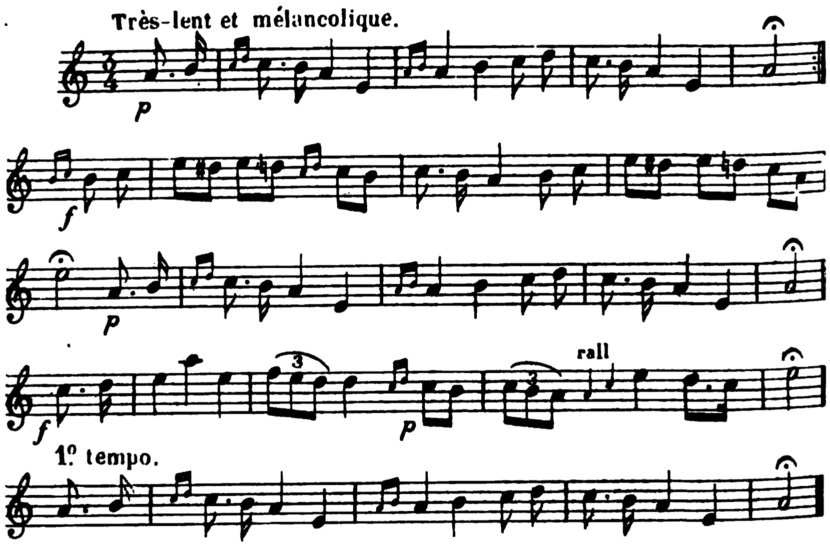
Les râgas composés, plus modernes que les râgas simples, sont en beaucoup plus grand nombre; on en compte cent cinquante-trois, qui, tous, ont des noms (1). Quelquefois deux râgas simples participaient à la formation d'un râga composé : c'est ainsi que le râga *bagesrie* est formé des râgas simples *dhounasrie* et *camhra*. D'autres étaient formés des éléments de trois râgas simples; tel était le râga *bourarie,* composé des râgas simples *descar*, *torie* et *tourwoun*. Quatre râgas simples concouraient à la formation de certains râgas composés : c'est ainsi que le râga *joukshin nout* était composé des éléments des râgas simples *concoub*, *bilawal*, *pourbri* et *kadara*. Enfin, il y avait des râgas composés d'éléments empruntés à cinq râgas originaux, comme le râga *basount,* formé de *nout*, *moular, saroung, bilawal* et *gourie*.

Malheureusement, la tradition de tous ces chants antiques de l'Inde est perdue, ou, s'il en est quelques-uns qui aient échappé à l'oubli, il serait à peu près impossible de les reconnaître aujourd'hui, défigurés qu'ils seraient par les tonalités étrangères passées dans les habitudes

---

(1) Willard en a donné la liste alphabétique, avec l'indication des râgas simples qui entrent dans leur composition (voir son ouvrage cité, pages 58-62). L'orthographe des noms donnés par cet auteur est complétement différente de celle de la langue sanscrite.

actuelles des chanteurs hindous. Une seule *râginie* a été recueillie jusqu'à ce jour et publiée dans les recueils de Bird et de Horn (1). M. Manking, officier anglais qui a vécu plusieurs années dans l'Inde, m'en a fourni une troisième version recueillie à Bénarès, qui, suivant certaines indications dont il sera parlé tout à l'heure, paraît plus correcte que les deux autres. Quelles que soient les altérations de tonalité qu'ait subies la tradition de ce chant, et probablement aussi celles qui se sont produites dans le mode d'exécution, on ne peut méconnaître le caractère touchant de cette mélodie, dont le titre est *Moun chouma* (la nuit est venue). Voici cette *râginie*, telle que le souvenir s'en est conservé dans quelques provinces de l'Inde.



Ainsi qu'on l'a vu au commencement de ce chapitre, les *râginies* se distinguent des râgas par les gammes incomplètes de leurs modes; or celle-ci n'a pas la note *ni* (sol), qui manque également dans les modes *saindhavi*. Il est à remarquer aussi que parmi les airs en usage aujourd'hui dans toute l'Inde, pas un seul, à l'exception de celui-ci, n'a le nom de *râginie*: il ne peut donc être douteux que le chant placé ici sous les yeux du lecteur appartient à l'ancienne époque de la civilisation indienne et peut-être aux temps védiques. Ce spé-

(1) Ouvrages cités.

cimen, et les deux airs de danse tirés du livre de Sôma, dont j'ai essayé la traduction dans le quatrième chapitre de ce livre, sont les seuls monuments, retrouvés jusqu'à ce jour, de toute la musique de l'Inde antique, sauf peut-être les chants notés des rituels des prêtres, dont rien n'a été publié.

Il ne faut pas confondre les *râgas* et les *râginies*, mélodies indiennes des anciens temps, avec les Râgas et Râginis, personnifications des modes de la tonalité de ces mêmes mélodies. Suivant les idées mythologiques des Indiens, ces mélodies, en nombre infini, étaient les enfants des râgas et râginies célestes, parce que le caractère de chacune de ces mêmes mélodies est déterminé par le mode dont elle dérive. De là cette production sans limites de l'union des râgas, modes principaux, avec les râginis, modes secondaires. Quelques-unes de ces mélodies portent les noms ou des modes musicaux, ou des modes personnifiés; mais les désignations du plus grand nombre ne s'y rattachent pas. Sur cette partie de l'histoire de la musique indienne, comme sur les autres, il y a absence de documents nécessaires.

Suivant Willard (1), il existait autrefois dans l'Inde sept espèces de chants, *râgas* ou *râginis*, dont il altère les noms primitifs dans ceux de *gith*, *touk*, *chhound*, *proubound*, *dharou*, *dhoua* et *moun*. Les mélodies de ce genre étaient anciennes, car les paroles étaient en sanscrit. Le même écrivain ajoute qu'elles étaient difficiles à comprendre autant qu'à exécuter. Il dit aussi qu'il a entendu les quatre premières espèces de ces airs antiques, mais il ne les fait pas connaître à ses lecteurs, et ce qu'il en dit se borne à de vagues généralités dont il n'y a rien à conclure.

CHAPITRE SIXIÈME.

DE L'ÉTAT MODERNE DE LA MUSIQUE DANS L'INDE.

Modifiés par les conquêtes et les dominations étrangères pendant l'espace d'environ onze siècles, depuis la première invasion de l'Inde

(1) Ouvrage cité, p. 87.

par les Arabes, les habitants de ce pays ont perdu par degrés leurs traditions antiques. Le caractère primitif de la musique, en particulier, a subi de considérables altérations. On chercherait en vain aujourd'hui, dans l'exécution des mélodies vocales et instrumentales, des applications de l'ancien système tonal hindou exposé dans les traités en langue sanscrite, dont les mémoires de William Jones et de John David Patterson renferment le résumé. A la vérité, les voyageurs ont signalé les intonations douteuses ou fausses dont les chanteurs ou joueurs d'instruments ont blessé leur oreille dans les diverses provinces de l'Inde : les bayadères qui visitèrent l'Angleterre, la France et la Belgique, en 1838, faisaient entendre aussi parfois des intonations étranges qui coïncidaient avec celles des instruments dont elles étaient accompagnées; mais ces cas étaient rares, et dans ces écarts, il était impossible de saisir une analogie distincte avec un des modes à notes altérées et supprimées dont on voit les formes dans le *Râgavibodha*, de Sôma, dans le *Sângita Narayâna*, ainsi que dans le *Sângita-Dâmôdara*.

Il existe cependant encore des musiciens indiens, quoique en petit nombre, qui ont une connaissance plus ou moins étendue de la théorie de leur art; le capitaine Willard en nomme un (1), *Houssein Soulamouth Ouly Khan*, qu'il connut à Bénarès, vers 1830, et qui avait écrit un traité de musique : toutefois il est peu vraisemblable que la théorie de ce traité soit conforme à l'ancienne doctrine, et conséquemment en opposition avec la musique en usage à l'époque actuelle.

Les opinions sont partagées en ce qui concerne le chant des bayadères et la musique des joueurs d'instruments qu'on entend dans les rues de Calcutta, de Bénarès, de Delhi et d'autres villes de l'Inde, ou qui sont appelés dans les maisons pour le divertissement des riches. Si l'on s'en rapporte aux appréciations de certains voyageurs, rien de plus rude et de plus désagréable à l'audition que le jeu des instruments de ces sortes de ménétriers. Les mélodies des bayadères mêmes ne sont pas traitées avec plus d'indulgence (2). D'autres, au

(1) Ouvrage cité, préface, p. XVI.

(2) « Deux *nautch-girls* (filles perdues, bayadères) chantèrent d'abord séparément, puis ensemble. L'un des musiciens, qui se tenait debout derrière elles, jouait avec ses mains de « deux petits tambours attachés à sa ceinture; l'autre tirait d'une sorte de petit violon à huit

contraire, vantent la suavité de leurs accents, ainsi que l'expression touchante de leurs chants (1). Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, il existait encore, dans l'Inde, des chanteurs et des instrumentistes considérés comme des artistes de sentiment, non-seulement par les habitants du pays, mais aussi par des Européens connaisseurs en musique. Tels furent *Dillsock*, chanteur déclaré excellent par William Bird, qui l'entendit vers 1770, et la cantatrice *Chanam*, dont les accents avaient un charme inexprimable. Tels furent aussi le célèbre joueur de *vina*, *Jiwan Chah*, les chanteurs *Soudaroung*, *Nour khan*, *Janie*, *Gholam Rousoul*, *Charket*, *Chorée*, inventeur des airs appelés *Touppahs*, et plusieurs autres dont les noms ont encore de la célébrité chez les Indiens.

Les historiens de la musique qui ont considéré la construction des modes de l'ancienne musique de l'Inde comme de pures spéculations théoriques, inapplicables à la pratique réelle de l'art, ont appuyé leur opinion de quelques passages empruntés à des récits de voyageurs concernant la situation actuelle de la musique indienne, sans tenir compte des causes de transformation qui ont rendu son caractère si différent de ce qu'il fut autrefois. Leur erreur a été suffisamment réfutée dans le premier chapitre de ce cinquième livre. D'ailleurs, pour établir d'une manière certaine l'état véritable de la musique indienne de nos jours, il faudrait qu'elle eût été étudiée sur les lieux par un musicien possédant une connaissance complète de l'art et de la science, ce qui n'a pas eu lieu jusqu'aujourd'hui. Cette étude exigerait, pour être bien faite, non-seulement le savoir technique, mais un esprit observateur dégagé de tout système préconçu. Dans ces conditions seulement, on parviendrait à déterminer avec exactitude la nature de la tonalité des chants de l'Inde moderne, ce que n'ont fait ni
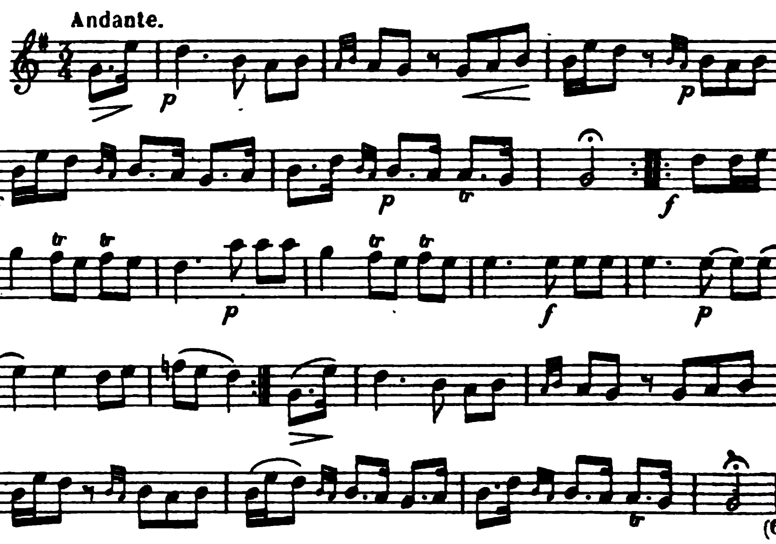
---

« cordes des sons dignes d'accompagner le bruit ridicule de son compagnon. Le chant des bayadères était la plus insipide psalmodie ; elles marmottaient plutôt qu'elles ne chantaient. La multiplicité des nasales sourdes de leur litanie et le rauque bourdonnement du tambour et du violon formaient ensemble un bruit assez semblable à la guimbarde. » Jacquemont, *Voyage dans l'Inde*, 2me partie, t. I, p. 209.

(1) M. G. W. Johnson (*The Stranger in India*, etc., t. I, p. 218), après avoir parlé de deux femmes dont une jouait assez mal d'une sorte de guitare, dans les rues de Calcutta, ajoute que l'autre chanta ensuite le même air d'une voix douce, pleine de charme et touchante, dont il fut ému, quoiqu'il ne comprît pas un mot des paroles (*The other sang the same air softy, sweetly and, I may say, though I did not heard a word of it, feelingly*).

Fowke (1), ni W. Ouseley (2), ni Willard (3), ni même W. Jones (4); car leurs appréciations à ce sujet n'ont pas la rigoureuse précision qui est indispensable dans des recherches de ce genre.

On peut juger de la légèreté avec laquelle ont été recueillis les faits dont on prétend tirer des conséquences concernant la musique moderne de l'Inde, lorsqu'on examine les collections de mélodies indiennes publiées à diverses époques ; les mêmes chants y présentent des traditions si différentes de formes et de tonalité, qu'elles autorisent à mettre en doute la fidélité de l'une ou de l'autre transcription, ou à supposer que les chanteurs altèrent la mélodie originale dans un lieu ou dans un autre. Un exemple de ces altérations essentielles, qui changent le caractère tonal d'un chant, est ici nécessaire : je choisis le *reklah* dont les premières paroles sont *Sakia! fousoul Biheroust*, que William Hamilton Bird entendit chanter, vers 1770, par la célèbre bayadère *Chanam* (5), et dont il a publié cette notation :



(6)

(1) *Asiatic Researches*, t. I, p. 295.

(2) *Oriental Collections*, t. I, p. 73.
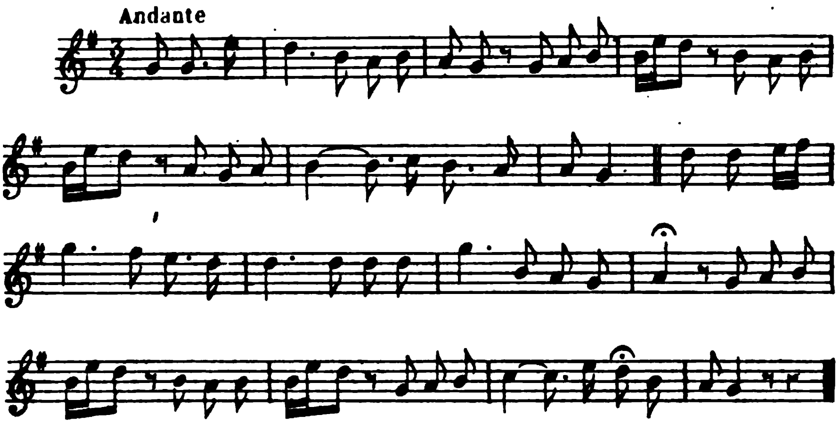
(3) Ouvrage cité, p. 27.

(4) *Asiatic Researches*, t. III, p. 7.

(5) *The Oriental Miscellany being a collection of the most favourite airs of Hindoostan*, etc., p. 3-4.

(6) *Ibid.*

Cette même mélodie a été recueillie dans l'Inde par Charles-Édouard Horn, environ quarante ans plus tard (1), avec des modifications de formes et de tonalité qui en changent absolument le caractère, comme on le voit ici :



Non-seulement la deuxième partie de cet air, si caractéristique dans la version de W. Hamilton Bird, est ici dénaturée au point d'être méconnaissable, mais la quatrième note, supprimée dans la première version, comme elle l'était dans l'ancienne gamme du mode *mâravi*, est ici rétablie. Ces altérations proviennent-elles de chanteurs mal informés de la tradition, ou bien doivent-elles être attribuées aux musiciens européens, qui auraient mal entendu et transcrit incorrectement? La question ne pourra être décidée qu'après de nouveaux examens, faits dans les conditions dont il est parlé ci-dessus. Jusque-là l'incertitude subsistera à l'égard des rapports que le chant moderne de l'Inde a pu conserver avec l'ancienne théorie tonale de ce pays, et l'on ne pourra considérer les notations des mélodies indiennes recueillies par les voyageurs, que comme des approximations plus ou moins imparfaites des traditions populaires.

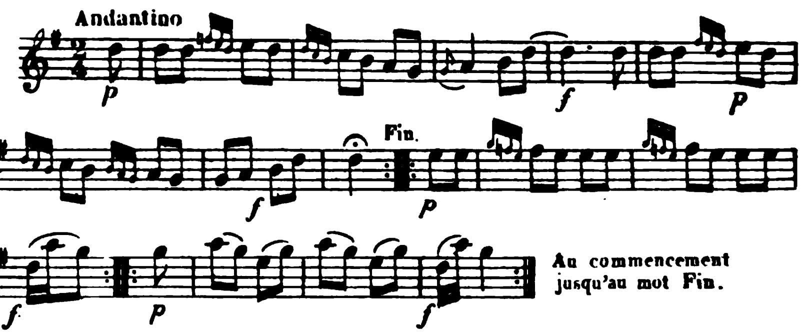
Au reste, il paraît hors de doute que les chants répandus aujourd'hui dans toute la presqu'île gangétique sont d'origine étrangère : les *rektahs* sont persans, les *touppahs*, mongols, et les *terânas*, arabes;

(1) *Indian Melodies arranged for the voice and piano-forte by Charles Edward Horn.* Londres, 1813, in-fol.

mais on ignore comment l'ancienne tonalité indienne s'est associée à ces formes mélodiques. Quelques-uns de ces chants, choisis dans les recueils publiés, parmi ceux qui ont une certaine originalité, sont ici placés comme spécimens de la musique actuelle des habitants de l'Inde.
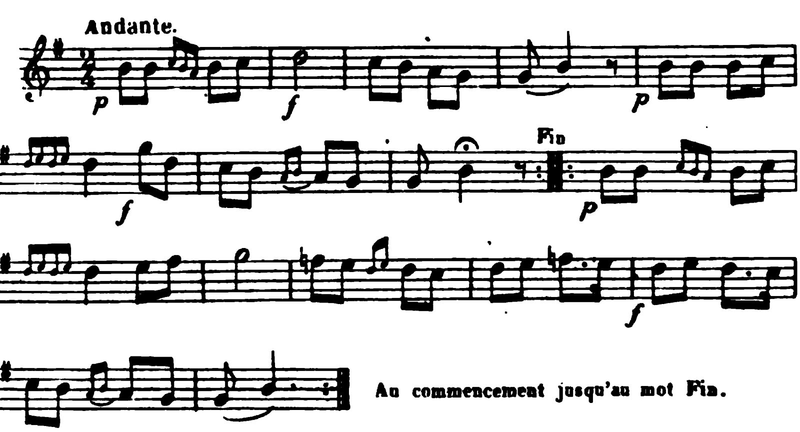
TOUPPAH.

I.



TOUPPAH.

II.
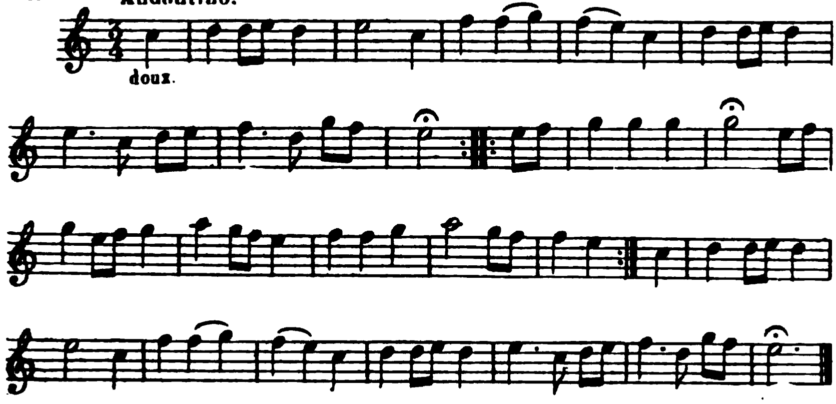


Un autre *touppah* offre un type reproduit dans des chants arabes et persans (1); le voici :

---

(1) C'est ce même type dont M. Félicien David a fait un heureux emploi dans le chant : *Ma belle nuit, oh! sois plus lente*, qui se trouve dans la deuxième partie de son ode symphonie *le Désert*.
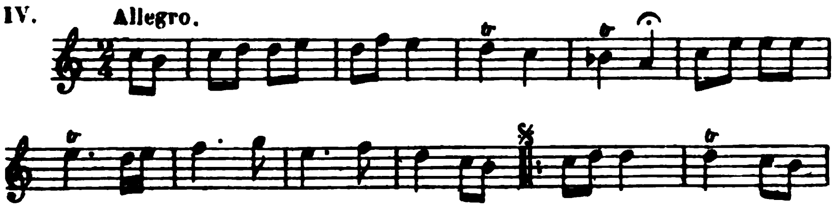
III. Andantino.
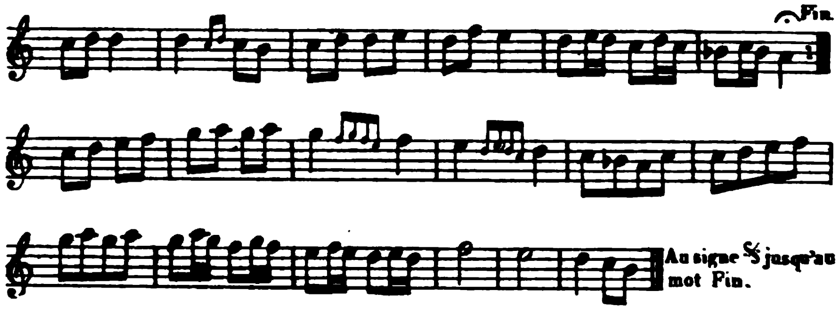


Ainsi qu'on le voit, les *touppahs* sont des airs à mouvement lent, divisés en deux parties dont chacune se chante deux fois, avec une reprise de la première. Dans la supposition que les chanteurs faisaient entendre les intonations justes des airs notés ci-dessus, il ne faudrait pas admettre le témoignage des voyageurs et des savants qui affirment que la tonalité de ces mélodies est exactement la même que celle de notre musique; car ces mêmes mélodies n'ont rien d'analogue à notre unité tonale, ni à notre tonique finale. Le premier de ces touppahs commence par *ré* et finit par la même note; cependant il n'a ni le *fa* ni l'*ut* diésés. Les autres parties du même air ont *sol* pour finale, mais les *fa* non diésés appartiennent au ton d'*ut* et non à celui de *sol*. En réalité, on ne peut déterminer le ton de ce chant. Le deuxième *touppah* n'a également pas de note tonique initiale et finale; mais il n'y a rien dans la première partie qui soit contraire au sentiment du ton de *sol*, et ce n'est que dans la seconde partie que les *fa* non diésés le rendent problématique.

REKTAH.

IV. Allegro.
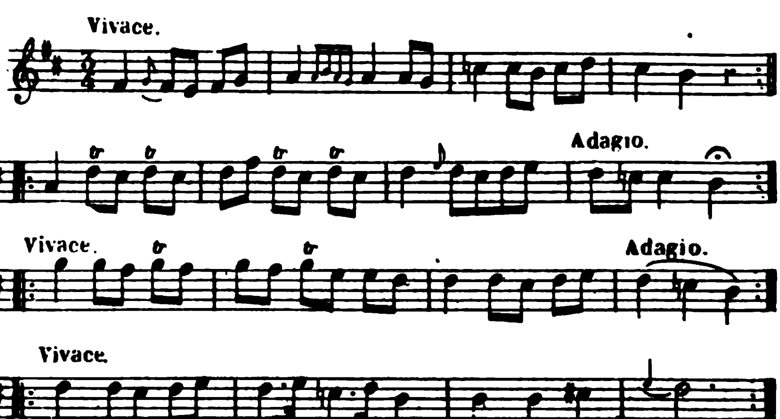




Les quatre premières mesures de ce rektah indiquent évidemment le ton d'*ut,* mais la cinquième mesure anéantit le sentiment de ce ton et présente une finale absurde, au point de vue de la tonalité européenne. Le même effet se reproduit trois fois dans le cours de la mélodie, et le repos final, étranger au reste, met l'auditeur dans l'impossibilité de déterminer le ton. On voit donc que, laissant à part les étrangetés d'intonation que peut faire entendre le chanteur hindou, on ne peut, sous le rapport tonal, assimiler un pareil chant à une mélodie européenne. Le *rektah* suivant n'est pas moins contraire au système de tonalité européenne.

REKTAH.

V.
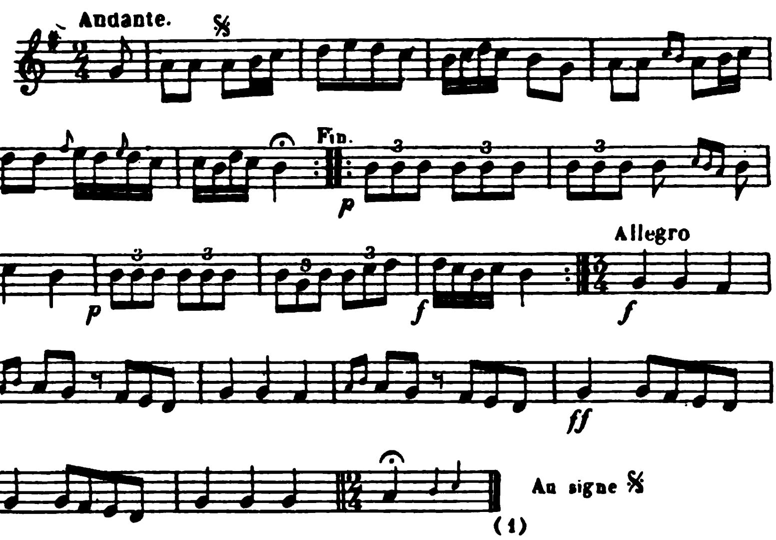


Le caractère des rektah est varié ; leur mesure est ou binaire ou ternaire, et leur mouvement est modéré, vif ou lent. Il en est de même pour les *terâna*, qui s'appliquent particulièrement à la danse

des bayadères. Leur mesure est toujours binaire; mais leur mouvement est vif ou lent, comme le font voir ces deux mélodies.

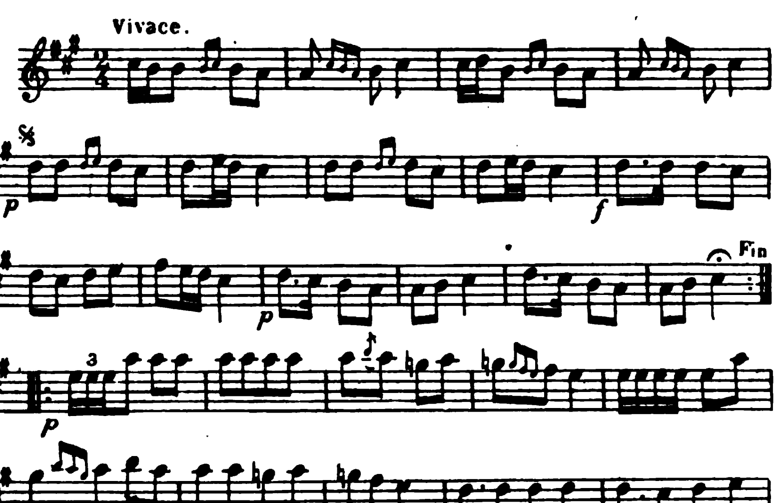
1re TERANA.

VI.
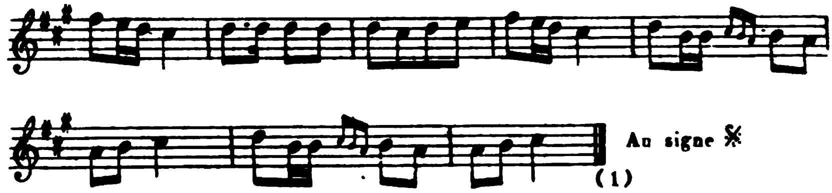


2e TERANA.

VII.
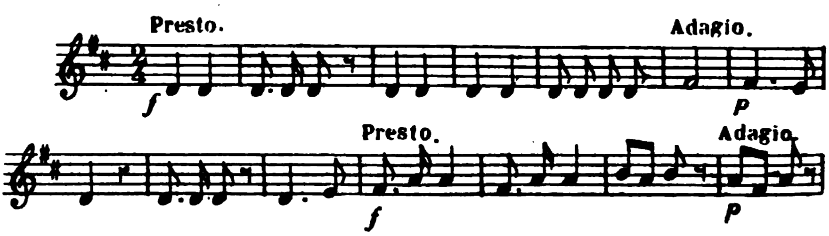


(1) W. H. Bird, ouvrage cité, p. 14.



Indépendamment de ces chants modernes, dont l'usage est général dans l'Inde, il en est beaucoup d'autres dont la destination est spéciale, ou qui appartiennent à certaines provinces, et dont les paroles reproduisent les divers dialectes indiens (2). Les plus répandus de ces chants sont : 1° Le *dhourpad*, chant héroïque divisé en quatre périodes, d'un style énergique, mais négligé. Chacune des périodes est distinguée par un nom. Le sujet du *dhourpad* est souvent l'éloge d'un guerrier où se mêlent parfois des allusions à ses amours. 2° Le *kheal*, chant d'amour placé dans la bouche d'une femme. Le caractère des chants de cette espèce est passionné, souvent même pathétique. L'air, communément divisé en deux périodes, n'en a quelquefois qu'une seule. 3° Les *thoumries* sont d'anciennes chansons populaires non rhythmées qui se chantent comme une sorte de récitatif libre dans lequel le mouvement est pressé ou ralenti, en raison du sens des paroles. 4° Le *hôti* ou *hôri*, chant ancien ou cantique, qui a pour objet les amours de *Crichna*. L'air est composé de quatre périodes d'un style particulier qui n'a pas de rapport avec les autres mélodies de l'Inde. Il y a lieu de croire que ce chant est d'origine indienne et qu'il remonte à une époque ancienne. Le voici :
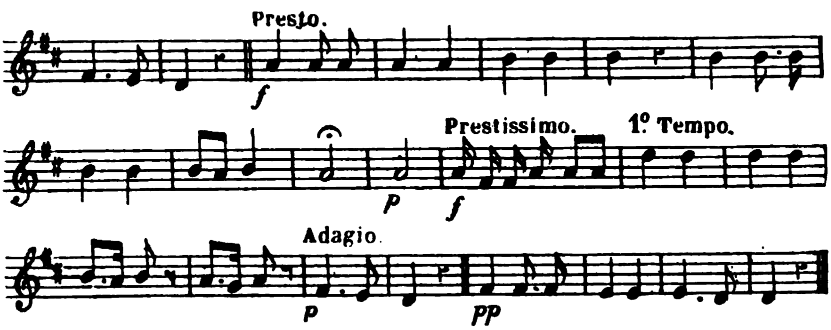
HÔTI (3).



(1) W. H. Bird, ouvrage cité, p. 20.

(2) Willard en donne la liste et l'analyse, ouvrage cité, p. 87-93.

(3) F. H. de Dalberg, *Ueber die Musik der Indier, Notentafel* 3.



5° Le *bichnoupoud* est un cantique qui se chante le soir devant certaines pagodes. 6° Le *kourka,* chant guerrier ou éloge du courage militaire. La forme et le dialecte de ce genre de chant varie selon les provinces; il en est un, appelé *bagat,* dont les couplets sont d'une longueur excessive. Une classe spéciale de musiciens a pour mission d'exécuter les *kourka,* et particulièrement le *bagat,* dont ils ont tous les couplets dans la mémoire. 7° Les *stouti* sont des mélodies dont les paroles expriment l'éloge des sultans et des autorités administratives. 8° Le *sohla* est un chant nuptial. 9° Le *palma,* chant de nourrice ou berceuse. 10° Le *zikri,* chanson morale. 11° et 12° Les *dadra* et *noukta*, chants vulgaires dont les paroles grossières sont relatives aux jouissances de l'amour physique.

On entend aussi dans l'Inde des chants dont la poésie et la mélodie sont purement arabes; tels sont le *mouloud,* chant religieux à la louange de Dieu et de son prophète Mahomet, et le *koulbana*, mélodie dont le sujet est pris dans les contes des *Mille et une Nuits.*

Ce serait en vain qu'on chercherait dans ces chants modernes, et sous tant d'influences étrangères, quelques restes des anciens *râgas* et *râginies;* tont cela est oublié de même que les constitutions tonales de l'Inde antique. Dans la succession des âges, la musique a dû subir des transformations analogues à celles de la langue brahmanique; le nom seul de *râgin* ou *râginie* a survécu jusqu'à la fin du dix-huitième siècle; on le retrouve encore dans le mot *rag-sagar* de l'*hindoustani*, mais la forme et le caractère musical ont disparu pour toujours.

CHAPITRE SEPTIÈME.

DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DE L'INDE.

Les instruments de musique de l'Inde offrent un intérêt digne d'attention ; car il en est parmi eux dont l'antiquité paraît avoir précédé les temps historiques, et l'on verra, dans la suite de ce chapitre, que c'est dans la même contrée que se trouve l'origine de l'archet. Les types de plusieurs instruments en usage dans l'Asie occidentale et chez les Chinois appartiennent à l'Inde.

Il serait difficile de faire aujourd'hui la classification des instruments indiens qui appartiennent à l'époque brahmanique et de ceux dont l'invention date de temps plus rapprochés de nous ; cependant cette classification deviendrait possible si, suivant un renseignement fourni par un savant indianiste (1), le traité de musique en langue sanscrite, intitulé *Sângita râthnakara*, contient une description des instruments indiens; car, cet ouvrage étant le plus ancien connu sur cette matière, les instruments qui n'y sont pas mentionnés doivent être relativement modernes.

Les Indiens divisent les organes sonores artificiels en quatre classes dont la première, appelée *toût*, comprend les instruments à cordes métalliques ou intestinales ; la deuxième, qui renferme les instruments de percussion couverts de peau, est appelée *bîtout ;* dans la troisième, distinguée par le nom de *ghouza*, se rangent les instruments jumeaux de percussion, comme les petits tambours, les cymbales et les castagnettes ; enfin, la quatrième classe, *sanghouv*, est celle des instruments à vent. Instrument, en général, se dit *toûra;* la réunion des instruments en concert s'appelle *toûryôga*.

§ I. INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES.

La vina.

Le premier instrument de l'Inde et le plus ancien est la *vina*, qu'on a appelée la *lyre indienne*, quoiqu'il n'y ait aucune analogie entre la lyre

(1) M. Goldstücker.

et cet instrument; car la lyre n'avait pas de touche comme la *vina*, pour varier les intonations des cordes par la pression des doigts; ses cordes se pinçaient à vide comme celles de la harpe moderne. On a vu (chapitre I[er] de ce livre) que la *vina* passe pour avoir été inventée par Nâréda ou Nârada, fils de Brahma et de Saraswati, et qu'il la forma de l'écaille de la tortue qui, suivant la cosmogonie védique, porte le monde sur son dos. On a fait à ce sujet un rapprochement entre Naréda et Mercure, qui forma aussi le corps de la lyre avec l'écaille d'une tortue; mais, outre qu'il n'y a aucune ressemblance entre la lyre et la vina, il s'élève un doute très-fondé à l'égard de la tradition brahmanique sur l'origine du second de ces instruments; car on ne comprend pas, d'après les formes les plus anciennes de la *vina*, quelle aurait pu être la partie de cet instrument faite d'une écaille de tortue, à moins qu'elle n'eût rempli le même office que les courges qu'on y voit dans les anciens monuments aussi bien que dans les vinas de l'époque actuelle, c'est-à-dire celui d'un appendice répercutant la sonorité.

Sôma, auteur du traité de musique en langue sanscrite intitulé *Râgavibodha*, a consacré un chapitre de cet ouvrage à la description de plusieurs espèces de vinas et à la manière d'en jouer (1): il y a en effet encore des *vina* de diverses formes montées de manières différentes chez les Hindous. La *vina* du Bengale, décrite par Fowke (2), est l'instrument classique, semblable à celui des peintures allégoriques anciennes de quelques idoles qui se voient dans certaines pagodes et dans une des constellations du zodiaque indien, où se trouve une jeune fille qui en joue (3). Le corps de l'instrument est un gros bambou d'environ dix centimètres de diamètre, long de 1^{m},09. Au côté opposé à celui des cordes sont attachées à ce tube deux grosses gourdes qui ont environ 0^{m},33 de diamètre. Les deux extrémités du bambou dépassent les gourdes, d'un côté pour le chevillier, de l'autre pour l'attache des cordes.

La vina est montée de sept cordes, dont deux sont en acier et cinq en laiton. Les deux cordes d'acier sont placées à droite, en dehors du manche, et donnent les deux notes marquées A, a, dans l'accord ci-

---

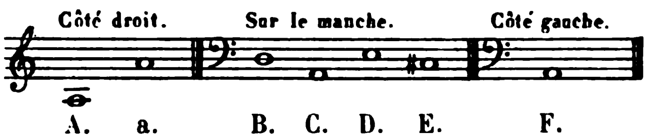
(1) W. Jones, *Asiatic Researches*, t. III, p. 66.

(2) *Asiatic Researches*, t. I.

(3) W. Jones, *On the antiquity of the indian zodiak*, dans la collection de ses œuvres, t. II, p. 76.

dessous de l'instrument. Ces cordes, qui ne posent pas sur les chevalets, se pincent à vide. Au côté gauche, et en dehors du manche, se trouve la corde la plus grave, en laiton, laquelle se pince à vide et sonne la note marquée F. Les quatre autres cordes, B, C, D, E, sont sur le manche et s'appuient sur des chevalets qui sont mobiles : elles sont accordées dans l'ordre des lettres, comme on le voit dans la portée musicale ci-dessous.

Accord de la vina.



La forme de la *vina* du Bengale, la plus générale dans l'Inde, est celle-ci :



Le même instrument vu dans le plan des cordes :



Fig. 35.

Le musicien qui joue de la vina est assis à la manière orientale et a les jambes croisées; la gourde du côté du chevillier est posée sur son épaule; l'autre est sous son bras droit. Il pince les cordes de la main droite, et la gauche forme les intonations, en appuyant légèrement
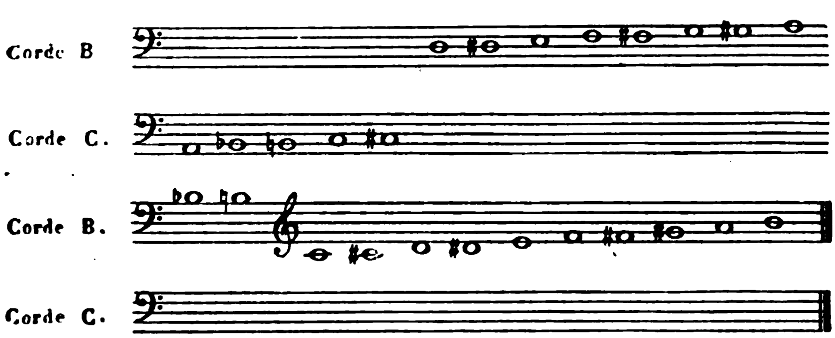
les doigts près des chevalets. La figure 36 représente *Jiwan Chah*, célèbre musicien de l'Hindoustan, jouant de son instrument (1).



Fig. 36.

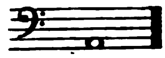
Suivant les descriptions qui nous sont parvenues de la manière de jouer de la vina, deux cordes seulement, placées sur le manche, sont jouées avec les doigts de la main gauche; ce sont les cordes C et B de l'accord général de l'instrument; les autres cordes sont pincées à vide. L'échelle chromatique produite par ces cordes, sous l'action des doigts, est celle-ci :

Étendue de la vina.

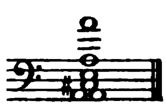


(1) Cet artiste vivait à Calcutta, vers 1780.

Le rapprochement excessif des chevalets dans les notes élevées ne permet pas la production des notes *sol* et *si b*.

Plusieurs remarques importantes se présentent à l'examen de la vina. La première concerne la note fondamentale du système tonal de l'instrument. Cette note est le même *la* , base de la tonalité égyptienne dans l'antiquité, et probablement aussi de la musique des Assyriens, Chaldéens, Hébreux et autres peuples sémitiques anciens ; car c'est encore la note fondamentale du système musical des Arabes et le son grave de leurs instruments à cordes pincées : il en est de même chez les Persans et les Turcs ; enfin, cette note fut la première du diagramme de la musique grecque, dans la plus haute antiquité, ainsi que cela sera démontré en son lieu. Qui pourra croire qu'une identité si saisissante soit l'effet du hasard ? Qui pourra se refuser à y reconnaître, au contraire, une communauté d'origine, rendue plus manifeste encore par l'analogie du système des modes commençant chez tous ces peuples par la même note, et déterminant leurs différences par la nature variable des degrés de l'échelle et des intervalles qu'ils forment entre eux ? La suite de cette histoire achèvera la démonstration de cette vérité, dont l'importance ethnographique est évidente.

L'accord de la *vina* nous offre un autre fait non moins digne d'attention, dans la réunion de six de ses cordes, lesquelles forment cet accord parfait :



Jamais on ne fut plus près de l'harmonie ; car il paraît impossible que le fait de la réunion de ces cordes n'ait pas frappé maintes fois l'oreille des musiciens de l'Inde ; cependant, non-seulement l'harmonie n'existe pas dans leur musique, mais celle que leur font entendre les corps de musique des régiments anglais leur est antipathique. Dans les discussions élevées à propos de la question, *si les Grecs ont connu l'harmonie*, on a dit, au nombre des arguments en faveur de l'hypothèse affirmative, qu'un peuple doué, comme les Grecs, d'une si haute intelligence et d'une si grande sensibilité d'organes, n'a pas dû être privé d'une partie de l'art aussi nécessaire que l'harmonie ; mais quel peuple a surpassé les Indiens par la puissance des

facultés intellectuelles et par la sensibilité des organes? Dans tous les genres de poésie, dans la philosophie aux divers points de vue de l'esprit, ils ont fait preuve d'une richesse d'imagination et d'une force de conception qui ne le cède à aucune nation ancienne et moderne. Dans la science des nombres, ils ont été inventeurs, puisque c'est à eux qu'appartient la découverte de l'algèbre, longtemps attribuée aux Arabes, qui l'avaient reçue d'eux. Leurs instruments de musique, bien supérieurs à ceux des Grecs et bien plus variés, prouvent leur supériorité d'organisation pour l'art; néanmoins l'harmonie leur est étrangère et blesse même leur oreille; phénomène qui se reproduit dans tout l'Oriènt. En faut-il davantage pour démontrer l'inanité de l'argument en faveur de l'harmonie chez les Grecs? Au reste, cette question sera examinée à fond dans la suite de cette histoire.

La construction de la *vina* fournit une réfutation invincible des suppositions de quelques critiques et historiens, contre la réalité d'une musique pratique conforme à la théorie exposée dans les traités de musique en langue sanscrite. Tous les chevalets de cet instrument, lesquels déterminent les intonations de l'échelle chromatique, ces chevalets, disons-nous, sont mobiles et se fixent avec une cire molle qui permet de modifier leurs positions pour les notes altérées des divers modes. Or il ne peut y avoir de démonstration plus péremptoire de la fréquence des altérations des notes, pour constituer les différences des modes, que la nécessité de changer les places des chevalets; car, si les notes n'étaient jamais altérées, les chevalets de la vina auraient des positions invariables.

Cinq cordes de la vina du Bengale se pinçant à vide, et deux cordes seulement étant soumises à l'action des doigts de la main gauche, on a cru (1) que l'instrument n'avait originairement que trois cordes, dont deux étaient jouées par la main gauche et la troisième pincée à vide. Il existe en effet dans le Dehli une petite vina montée de trois cordes; mais toutes les trois sont sur le manche et sont soumises à l'action des doigts de la main gauche. La longueur de cette vina n'est que de cinquante centimètres, et sa largeur de cinquante-deux millimètres. Les chevalets de l'instrument sont au nombre de sept et mobiles. Les figures, de profil et de face, de la vina du Dehli, sont

(1) De la Fage, *Histoire de la musique*, t. I, p. 475.

celles qu'on voit ici (fig. 37) : on n'y remarque pas les gourdes qui sont attachées à la grande vina, pour le renforcement du son.

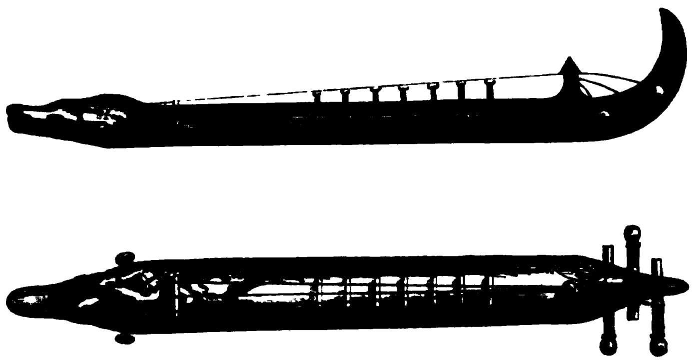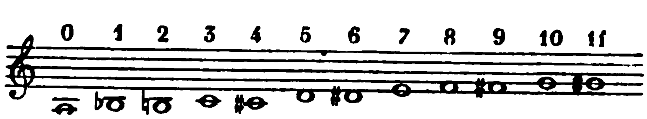
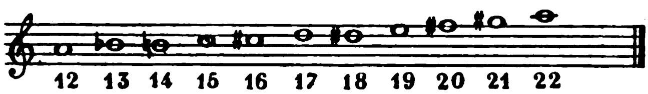


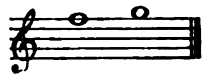
Fig. 37.

Il existe dans l'Inde une autre espèce de *vina*, dont le nom, en hindoustani, est *bin*, évidemment altéré de *vin* ou *vina*. On l'appelle aussi *vina de Bénarès* : c'est un instrument moderne bien construit et dans lequel on remarque les procédés de la bonne lutherie. Le corps de la *bin* est bombé et formé de côtes assemblées, comme celui du luth : il est ajusté à un long manche terminé par une tête d'oiseau de proie. La longueur totale de l'instrument, depuis l'extrémité de la tête jusqu'au tire-cordes, est de 62 centimètres; le corps sonore, depuis l'emboîture du manche jusqu'à l'extrémité, a vingt-deux centimètres de longueur; sa plus grande largeur, prise sur la table, est de 16 centimètres. L'instrument est monté de onze cordes dont les chevilles sont échelonnées depuis la volute jusqu'à la moitié environ de la longueur du manche. Les cordes les plus longues et, conséquemment, les plus graves, sont à la droite du manche; la longueur des autres diminue par degrés vers la gauche. Sous le manche, au tiers environ de sa longueur, est ajustée une courge semblable à celles de l'ancienne vina.

Ce qui démontre que la *bin* est moderne, c'est que les chevalets, par lesquels le manche est divisé, sont fixes et déterminent une échelle chromatique invariable dans ses intonations, lesquelles sont contenues dans ces limites :





On voit que les notes *fa*, *sol*,  manquent dans cette échelle ; le rapprochement excessif des chevalets dans les notes élevées de l'instrument est sans doute la cause de cette lacune.

Il est à remarquer que les deux cordes de la droite du manche sont les seules sur lesquelles agissent les doigts de la main gauche. Les trois cordes suivantes, dont les chevilles sont près de la tête de l'instrument, se pincent à vide. Les six autres ne se pincent pas; elles résonnent, par sympathie harmonique, à l'unisson des notes doigtées avec lesquelles elles sont accordées.

On voit ici les figures de profil et de face de la ***bin*** ou ***vina*** de Bénarès.

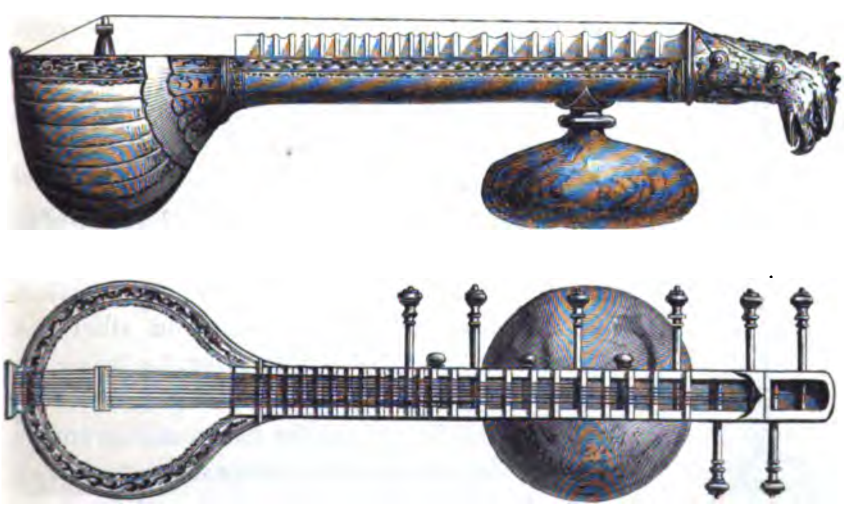


Fig. 38.

Le tambourah ou tanbourah.

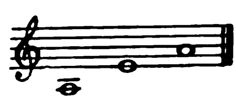
Le ***tambourah***, ou ***tanbourah***, est un des instruments de musique les plus anciens de l'Inde; son nom primitif est inconnu, car ***tanbourah*** est un nom arabe, toutefois il se peut qu'il vienne du nom propre d'un

Gandharva, *toumbourou* (1). C'est dans la simplicité élémentaire de cet instrument que se trouve l'origine de tous les instruments de l'espèce des tanbours persans et arabes. Il y a deux sortes de *tambourah ;* la première est formée d'un bloc de bois de courbari, de forme ovale, ayant huit centimètres d'épaisseur, dix-sept centimètres en hauteur, et treize centimètres dans son petit diamètre. Ce bloc, dans lequel est enté un long manche en bois d'acajou, de quatre-vingt-trois centimètres, y compris le chevillier, est creusé de part en part et vidé, de manière à ne former qu'une courbe allongée dont la largeur est de trente-trois millimètres. Sur ce cercle solide sont collés deux larges morceaux de serpent *boa*, qui font les fonctions de table d'harmonie et de dos.



Fig. 39.

La tête ou volute du manche est recourbée en arrière et creusée à jour, pour attacher les cordes aux chevilles, lesquelles sont au nombre de trois. Les trois cordes se réunissent à l'extrémité inférieure de l'instrument et y sont fixées, par un lien commun, à un tire-cordes qui a la forme d'une tortue en ivoire. L'accord de ces cordes est celui-ci :



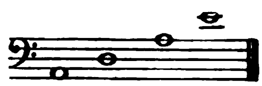
Toutefois cet accord peut être ou plus haut ou plus bas, en raison de la nature de la voix que l'instrument doit guider, au moyen d'un *capo-tasto* qui glisse sur le manche, change la position du sillet des cordes, et conséquemment le *diapason*. La forme de ce *tambourah* est représentée ci-contre (fig. 39).

Peut-être faut-il reconnaître dans cet instrument la première idée arienne des organes sonores à cordes pincées, et y voir l'origine de l'instrument du même genre si multiplié dans les antiquités égyptiennes. Ce *tambourah* ne se trouve plus aujourd'hui dans l'Inde qu'entre les mains de musiciens ambulants

(1) तुम्बुरु *tumburu.*

de la classe la plus infime. On le trouve aussi à la Chine, où il a été transporté de l'Inde, mais où sa caisse sonore est faite de bois léger.

L'autre *tambourah* a pour caisse sonore une courge de grande dimension dont on a supprimé à peu près un tiers, et qui est recouverte d'une planche mince de bois léger, laquelle forme la table d'harmonie. A ce corps, quasi sphérique, s'adapte un long manche d'environ quatre-vingt-dix centimètres, et qui n'est pas plus large que celui de l'autre tambourah. Sa tête ou volute est aussi courbée en arrière et ordinairement percée de quatre trous pour les chevilles, dont deux sont à droite et deux à gauche. Aucun des deux tambourah n'a le manche divisé par des cases destinées à fixer les intonations. La corde la plus grave est en laiton, les trois autres sont en acier. Leur accord est celui-ci :

 (1)

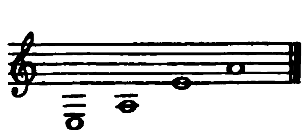
Lorsque le tambourah n'a que trois cordes, la plus élevée est supprimée.

Les anciennes peintures de l'Inde ont des représentations de joueurs célestes de tambourah où l'on voit que le musicien est assis à l'orientale, ayant le corps de l'instrument appuyé sur le genou droit, le manche contre l'épaule gauche, et la main droite tenant un plectre, pour pincer les cordes.

Le toumourah.

Dans la province de Dehli se trouve un instrument à cordes pincées appelé *toumourah* qui, par l'analogie de ce nom avec celui des *tambourah*, semble devoir appartenir à la classe de ceux-ci ; cependant il en est très-différent, car le *toumourah* est monté de treize cordes ; il a un manche très-large et dix-huit cases très-élevées, pour

(1) La Fage a été mal informé lorsqu'il a dit (*Histoire de la musique*, t. I, p. 480) que les quatre cordes du tambourah sont accordées de cette manière :



la formation des intonations. A vrai dire, c'est une variété de la vina. En voici la forme :

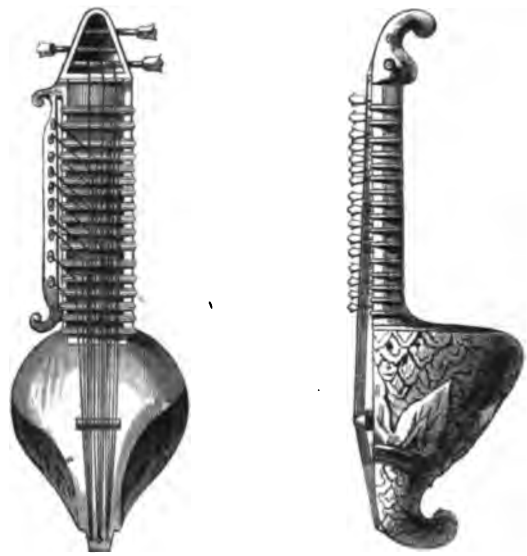
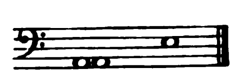


Fig. 40.

Le toumourah a trois cordes principales dont les chevilles traversent la tête ou volute triangulaire. Les autres chevilles sont échelonnées sur le côté gauche du manche jusqu'à la onzième case. La longueur totale de l'instrument, depuis l'extrémité supérieure de la tête jusqu'au tire-cordes, est de quatre-vingt centimètres. La plus grande largeur de la table d'harmonie est de vingt-cinq centimètres, et sa longueur, depuis la naissance du manche jusqu'à l'extrémité inférieure, est de vingt-huit centimètres. La partie antérieure de la caisse de résonnance est excessivement bombée.
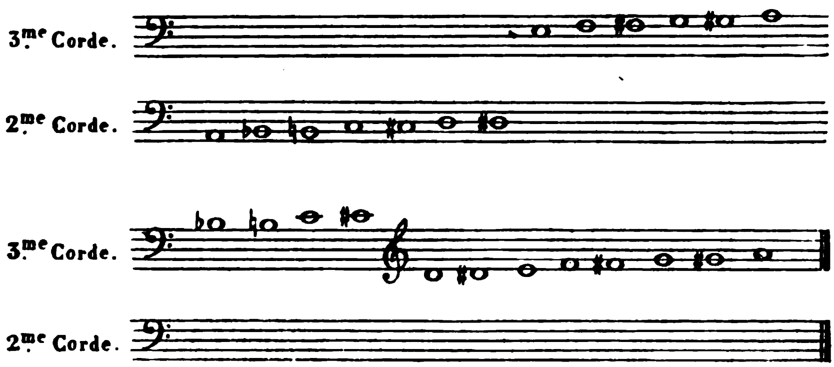
L'accord des trois cordes principales est celui-ci :



Les autres cordes, dont les chevilles, en forme de boutons, sont échelonnées sur le manche, sont accordées à l'unisson des intonations que produisent les cordes principales, lorsqu'elles sont appuyées sur les diverses cases; elles résonnent à vide par sympathie harmonique. L'étendue de l'instrument, sur la deuxième et la troisième

corde, la première restant à vide, est de deux octaves, en échelle chromatique, comme on le voit ici :

Étendue du toumourah.



LA CHIKARA DE BÉNARÈS.

La *chikâra* (1), comme le *toumourah*, tire son origine de la vina; c'est un instrument de même genre, mais sa construction montre l'art de la lutherie indienne beaucoup plus avancé que dans l'instrument primitif : il est du reste remarquable que tous les instruments de musique fabriqués à Bénarès se distinguent par leur bonne facture et par le fini de leurs diverses parties. Le corps de l'instrument, long d'un mètre 12 centimètres, depuis l'extrémité inférieure de la table jusqu'à celle du manche, est formé par une très-grande courge d'espèce particulière, dont le diamètre, pris au centre de la table, est de 26 centimètres. Sur la partie supérieure de la courge qui s'embolte avec le manche sont des feuillages en bois sculptés avec beaucoup de délicatesse. La table d'harmonie, légèrement bombée et vernie, est faite d'un bois léger à ondes régulières ; sur toute sa courbe extérieure s'étend un large filet d'ivoire. Le manche, large de sept centimètres dans sa partie supérieure, est arrondi au dos et s'embolte avec le corps de l'instrument. Sa longueur, depuis l'embolture jusqu'à l'ex-

(1) Ne serait-ce pas ici une orthographe particulière de la *chitarah* ou *kitharah* de la Perse et de l'Arabie ? Ce nom, introduit en Europe vers le treizième siècle, s'est transformé en celui de *guitare*.

trémité , est de 77 centimètres. Ce manche n'est pas terminé par un chevillier en volute ; il est creux dans toute sa longueur et communique avec l'intérieur du corps de l'instrument; en sorte que c'est par le haut du manche que l'air extérieur est en communication avec les vibrations de la table, celle-ci n'ayant pas d'ouïes.

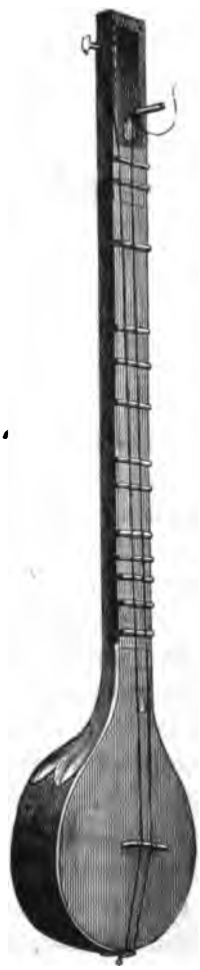


Fig. 41.

Les trous des chevilles qui tendent les cordes sont percés dans le haut du manche, dont trois au côté gauche et deux sur la partie plane, dans le plan de la table. Ces chevilles sont en ivoire et présentent des doubles têtes d'éléphant et de bélier admirablement sculptées. C'est à ces chevilles que sont attachées les cinq cordes principales de l'instrument, dont quatre passent sur un double sillet du manche très-élevé et en ivoire ; quant à la cinquième, en dehors du manche, elle est la plus grave et se pince à vide. Deux autres chevilles, semblables aux premières, sont placées plus bas, à la gauche du manche, et tendent des cordes qui résonnent harmoniquement à l'unisson de notes produites par la pression des doigts sur les cordes principales. Douze touches ou cases mobiles sont échelonnées sur le manche et déterminent les intonations des cordes sous la pression des doigts : comme les chevalets de la vina, ces touches peuvent être modifiées dans leurs positions, en glissant sur le manche, pour les diverses altérations des modes ; elles sont en argent ou en cuivre. Tous les ornements du manche et du tire-cordes en ivoire sculpté sont d'une rare délicatesse. On voit ci-contre la figure de ce bel instrument (fig. 41).

Bien que l'accord de la chikara ne soit pas connu en Europe (1), il ne paraît pas douteux qu'il doit être analogue à celui des autres instruments à cordes pincées dont on vient de voir la description.

(1) Celle de ma collection, d'après laquelle a été fait le dessin, n'a pas de cordes. Il y en avait deux à l'exposition universelle de Paris, en 1855, l'une de Patna, l'autre de Bénarès; elles avaient quelques cordes de laiton et d'acier non accordées.

On trouve dans la grande province de Madras une *chikara* à quatre cordes qui, par sa forme et son long manche, est semblable à celle dont on vient de voir et la figure et la description. Ce n'est pas toutefois un instrument à cordes pincées, mais un instrument à archet, ainsi qu'on le voit représenté ici (fig. 42), d'après le modèle qui se trouvait à l'exposition universelle de 1855.

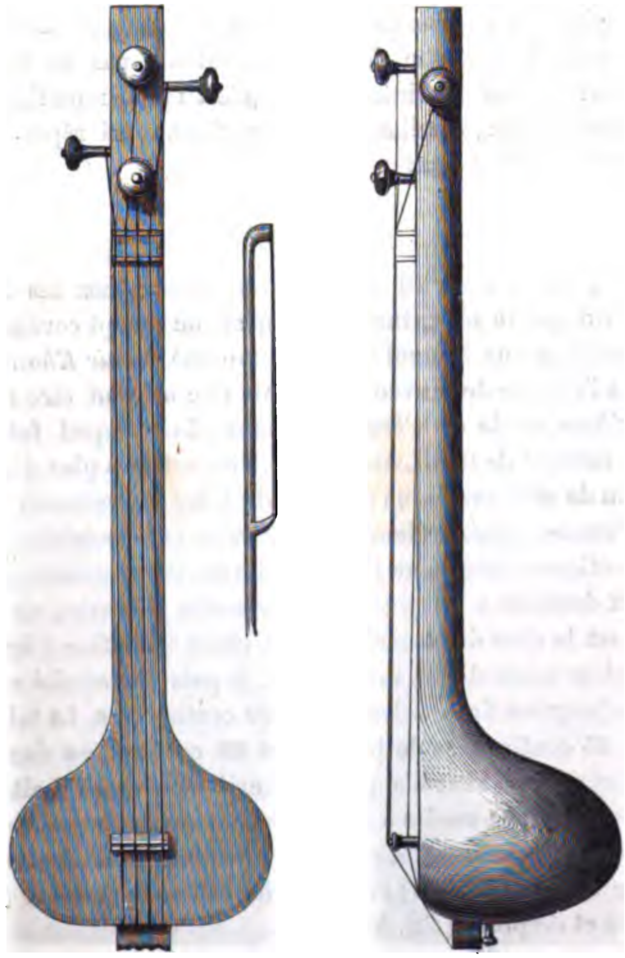


Fig. 42.

La longueur totale de l'instrument, depuis l'extrémité supérieure du manche jusqu'au tire-cordes, est d'un mètre 30 centimètres. Sa construction est plus simple et moins ornée que celle de l'instrument

trémité, est de 77 centimètres. Ce manche n'est pas terminé par un chevillier en volute; il est creux dans toute sa longueur et communique avec l'intérieur du corps de l'instrument; en sorte que c'est par le haut du manche que l'air extérieur est en communication avec les vibrations de la table, celle-ci n'ayant pas d'ouïes.

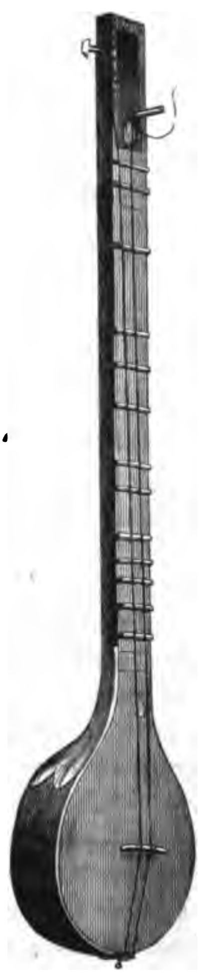


Fig. 41.

Les trous des chevilles qui tendent les cordes sont percés dans le haut du manche, dont trois au côté gauche et deux sur la partie plane, dans le plan de la table. Ces chevilles sont en ivoire et présentent des doubles têtes d'éléphant et de bélier admirablement sculptées. C'est à ces chevilles que sont attachées les cinq cordes principales de l'instrument, dont quatre passent sur un double sillet du manche très-élevé et en ivoire; quant à la cinquième, en dehors du manche, elle est la plus grave et se pince à vide. Deux autres chevilles, semblables aux premières, sont placées plus bas, à la gauche du manche, et tendent des cordes qui résonnent harmoniquement à l'unisson de notes produites par la pression des doigts sur les cordes principales. Douze touches ou cases mobiles sont échelonnées sur le manche et déterminent les intonations des cordes sous la pression des doigts : comme les chevalets de la vina, ces touches peuvent être modifiées dans leurs positions, en glissant sur le manche, pour les diverses altérations des modes; elles sont en argent ou en cuivre. Tous les ornements du manche et du tire-cordes en ivoire sculpté sont d'une rare délicatesse. On voit ci-contre la figure de ce bel instrument (fig. 41).

Bien que l'accord de la chikara ne soit pas connu en Europe (1), il ne paraît pas douteux qu'il doit être analogue à celui des autres instruments à cordes pincées dont on vient de voir la description.

(1) Celle de ma collection, d'après laquelle a été fait le dessin, n'a pas de cordes. Il y en avait deux à l'exposition universelle de Paris, en 1855, l'une de Patna, l'autre de Bénarès; elles avaient quelques cordes de laiton et d'acier non accordées.

On trouve dans la grande province de Madras une *chikara* à quatre cordes qui, par sa forme et son long manche, est semblable à celle dont on vient de voir et la figure et la description. Ce n'est pas toutefois un instrument à cordes pincées, mais un instrument à archet, ainsi qu'on le voit représenté ici (fig. 42), d'après le modèle qui se trouvait à l'exposition universelle de 1855.

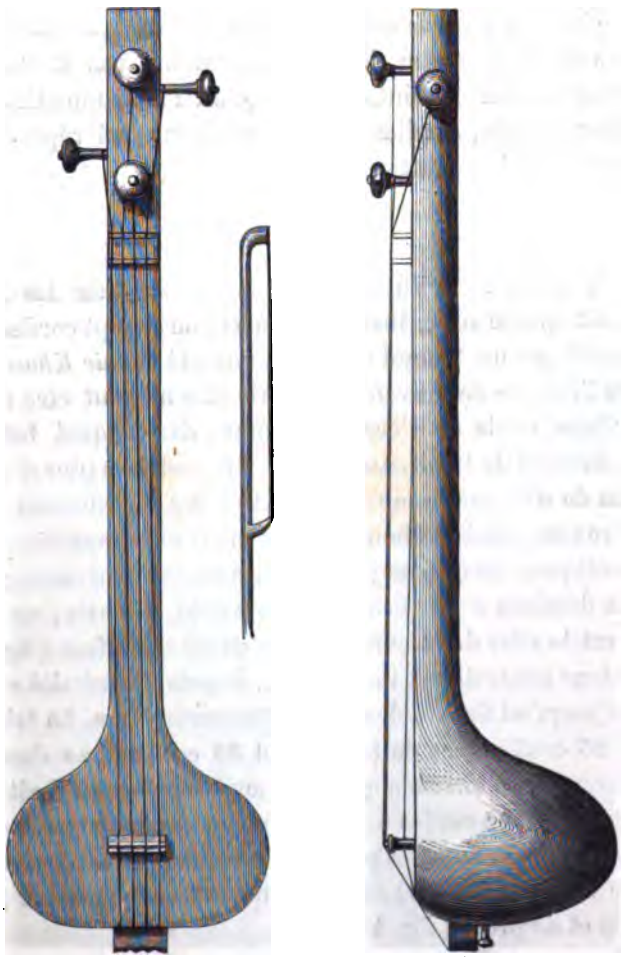


Fig. 42.

La longueur totale de l'instrument, depuis l'extrémité supérieure du manche jusqu'au tire-cordes, est d'un mètre 30 centimètres. Sa construction est plus simple et moins ornée que celle de l'instrument

de Bénarès, mais elle est semblable dans les parties essentielles. La corde grave est en dehors du manche et ne peut conséquemment être jouée par l'archet; il est donc vraisemblable qu'elle est pincée par le pouce de la main gauche pendant que l'archet agit sur les autres cordes, lesquelles s'appuient sur le sillet et sont sur le manche dans toute leur longueur. Le chevalet sur lequel ces cordes passent avant de s'attacher au tire-cordes est plus élevé que celui de la chikara à cordes pincées, à cause de la pression exercée par l'archet. Ainsi qu'on le voit, le manche de l'instrument n'a pas de touches ou cases, pour former les intonations; c'est l'instrumentiste qui apprend, par l'étude, quelles sont les positions qui répondent à ces intonations. L'archet est très-bien fait.

LE SITAR.

Willard, qui a recueilli ses renseignements chez les musiciens indiens, dit que le *sitar*, instrument à six ou à sept cordes pincées, a été inventé par un Mongol de Dehli, nommé *Oumir Khosro*. Il n'indique pas l'époque de l'invention; mais elle ne peut être antérieure au quinzième siècle de l'ère chrétienne, dans lequel fut fondé le royaume mongol de Dehli. Au surplus, l'invention a plus d'un auteur, car le nom de *sitar* est donné dans l'Inde à des instruments de formes très-différentes, quoique leur système tonal et la manière d'en jouer soient identiques. On en peut juger par les modèles suivants (page 289), tous deux dessinés à l'exposition universelle de Paris, en 1855. Le premier est le sitar de Bénarès, vu de profil et de face (fig. 43).

La hauteur totale de cet instrument, depuis l'extrémité supérieure de la tête jusqu'au tire-cordes, est de 90 centimètres. La table d'harmonie a 25 centimètres de hauteur et 30 centimètres dans sa plus grande largeur. Ce sitar n'a que six chevilles, bien qu'il ait sept cordes, parce que deux cordes à l'unisson sont sur la même cheville. Le nombre des touches ou cases placées sur le manche est de dix-sept (1).

L'autre *sitar* (page 289) est celui du Dekan-Dedjapour (2); il est vu de face et de profil (fig. 44) :

Cette forme rappelle exactement celle de la guitare d'Europe, sauf

(1) La Fage, par une erreur singulière, dit *soixante-dix* (ouvrage cité, t. I, p. 402), ayant confondu *seventeen*, du texte de Willard, avec *seventy*.

(2) District du Bengale.

la largeur du manche, plus considérable et s'élargissant vers le corps de l'instrument. Ce manche est plus court que celui du sitar de Bénarès et n'a que treize touches ou cases, au lieu de dix-sept. Les chevilles sont au nombre de six pour sept cordes, comme à l'autre sitar.

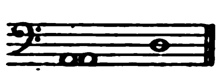


Fig. 43.

Originairement le sitar n'eut que trois cordes, ainsi que l'indique son nom persan, formé de سه, *trois*, et تار, *corde*; mais ce nombre s'est ensuite accru jusqu'à sept.

Les cordes du *sitar* sont métalliques. La plus grave, qui est double, est en laiton; son nom, en hindoustani, est *kharuj*. Les autres cordes sont en acier. L'accord de l'instrument varie dans les diverses provinces; mais la note grave est toujours *la* .

Le sitar à trois cordes se retrouve encore à Dehli : son accord est celui-ci :



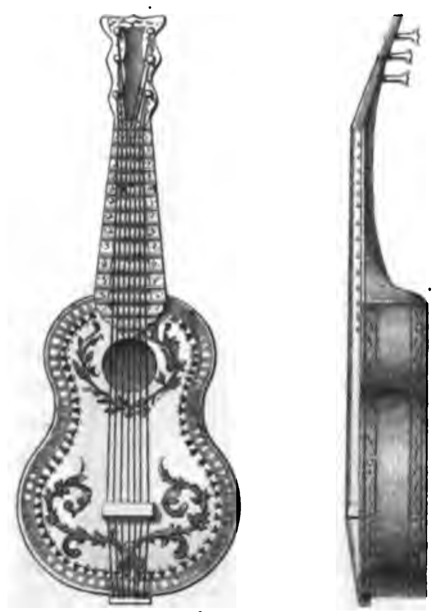


Fig. 44.

LE RABAB.

Comme la chikara de Madras, le *rabab* est un instrument qui semble avoir été détourné de sa destination primitive. La forme du corps de cet organe sonore est évidemment celle d'un instrument à archet; les échancrures qu'on y remarque à la hauteur où devrait manœuvrer l'archet n'ont pas de raison d'être pour un instrument à cordes pincées; les six grandes cordes sont en boyau, ce qui n'a lieu dans aucun instrument à cordes pincées de l'Inde; enfin les cordes harmoniques en acier, placées sous les autres, semblent être destinées à résonner sous l'impulsion vibratoire de l'archet, comme cela a lieu sur la viole d'amour. D'ailleurs, *rabab,* ou *roubab,* est un nom qui n'appartient pas aux langues de l'Inde; il rappelle le *rebab* persan et arabe; cependant le rabab indien ne ressemble au rebab ni par sa forme, ni par la manière dont il est monté. Nonobstant les motifs qui doivent faire considérer le *rabab* comme un instrument à archet, Willard nous apprend qu'on le joue avec un plectre de corne, tenu de la main droite, tandis que les doigts de la main gauche pressent les cordes sur la touche. Il dit avoir entendu des artistes et des amateurs jouer avec beaucoup d'habileté de cet instrument, dont l'usage est particulièrement répandu à Rampour, ville de l'Inde anglaise, dans l'ancien royaume de Dehli.

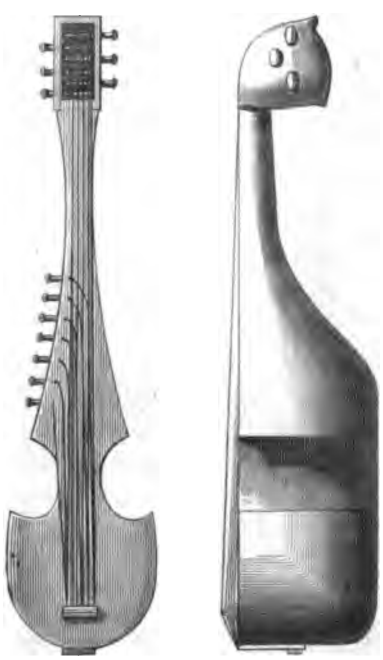


Fig. 45.

La longueur totale du rabab est de 85 centimètres : le manche est formé de la dépression du corps de l'instrument jusqu'à la tête, composée d'un bloc creusé en forme de chevillier. Cette tête est percée de trois trous pour six chevilles, dont trois sont à droite et trois à gauche. Six grandes cordes de boyau sont tendues par ces chevilles et passent sur un chevalet au bas de la table d'harmonie. A gauche de cette table et sur la moitié inférieure

du manche, se trouvent sept chevilles qui tendent autant de cordes métalliques, lesquelles passent sous les cordes de boyau et vont s'attacher au tire-cordes. Ces cordes métalliques résonnent harmoniquement sous l'influence vibratoire des cordes de boyau. La forme du rabab est représentée ci-devant, page 290.

Les meilleurs rababs, et en général les meilleurs instruments à cordes pincées et à archet, sont ceux de Bénarès.

L'accord du rabab n'est pas connu en Europe, mais il est vraisemblable qu'il est en rapport avec celui des autres instruments indiens à cordes pincées, c'est-à-dire que sa corde grave étant donnée, par exemple *la* ou *sol*, les autres sont accordées en quarte, quinte et octave de celle-là.

La harpe ne paraît avoir appartenu à l'Inde cisgangétique, ni aux temps védiques, ni à une époque postérieure. Le musée de la Société royale des Indes, à Londres, possède un instrument de ce genre, dont il sera parlé plus loin; mais il est originaire de l'empire Birman, dans l'Inde transgangétique.

§ II. *Instruments à archet.*

Après la classe des instruments à cordes pincées des Indiens, si riche et si variée, la plus importante est la classe des instruments à archet; car c'est dans l'Inde antique que se trouve l'origine du puissant interprète du sentiment musical qui s'appelle l'*archet*. En vain le chercherait-on parmi les débris des monuments antiques de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Grèce et de Rome. On a voulu voir l'archet dans le plectre; mais πλῆκτρον vient de πλήττειν, *frapper*. Il est vrai que les lexiques expliquent ce mot par *archet d'un instrument de musique*, mais c'est par confusion sur la signification réelle de ce mot : là où est l'archet, se trouve aussi le plectre destiné aux instruments à cordes pincées. Les statues, les bas-reliefs et les peintures des vases grecs offrent une multitude de représentations du plectre, et dans toutes nous voyons un morceau de bois, d'os ou d'ivoire, terminé par un crochet, pour pincer les cordes, ou pour les battre avec le dos.

L'Inde a vu naître les instruments à archet et les a fait connaître aux autres contrées asiatiques, puis à l'Europe. Là, il n'y a pas de conjecture à faire, car la langue sanscrite a des noms pour l'archet

et pour les appareils sonores destinés à vibrer sous son impulsion. Les noms sanscrits de l'archet sont au nombre de trois; ils indiquent les différences de leurs formes et matières : कोण *Kôna;* ce nom paraît être celui de l'archet primitif en bambou. Les autres noms sont शारिका *Gârikâ*, et परिवाद *Parivâdas.* Le premier de ces noms se trouve dans le vocabulaire appelé *Amarakôcha;* les trois mots sont dans le dictionnaire sanscrit de Wilson; O. Böhtlingk a donné les deux premiers dans la partie de son grand dictionnaire publiée à Pétersbourg. M. Foucaux, professeur de sanscrit et de thibétain au Collége de France, à qui je suis redevable de ces renseignements, ajoute que, bien qu'il ne puisse être question de déterminer l'époque précise de l'usage de ces mots, ils sont certainement très-anciens, car on peut, sans se tromper, donner aux ouvrages d'où ils sont tirés 1,500 à 2,000 ans d'existence; d'où il résulte que celle de l'archet dans l'Inde a dû être de beaucoup antérieure.

Les instruments indiens à archet offrent des formes originales, les unes primitives, les autres perfectionnées, qui ne ressemblent pas à celles des instruments à cordes de l'Europe. L'idée première se trouve dans le *ravanastron,* composé d'un cylindre de bois de sycomore creusé de part en part. Ce cylindre, long de 11 centimètres, et dont le diamètre est de 5 centimètres, a pour table d'harmonie un morceau de peau de serpent boa à larges écailles. Une tige longue de 55 centimètres, qui sert de manche, traverse le cylindre au tiers de sa longueur, vers la table; elle est arrondie dans sa partie inférieure, aplatie dans le haut et légèrement renversée : cette tige est en bois de sapan. La tête est percée de deux trous de 12 millimètres de diamètre pour les chevilles, non sur le côté, mais dans le plan de la table. Deux grandes chevilles, longues de 10 centimètres, taillées en hexagone vers la tête et arrondies à l'extrémité opposée, servent à tendre deux cordes d'intestins de gazelle, lesquelles sont fixées à une lanière de peau de serpent attachée au bout inférieur de la tige. Un petit chevalet, long de 18 millimètres, taillé en biseau dans le haut, plat dans la partie qui pose sur la table, et évidé rectangulairement dans cette partie, de manière à former deux pieds séparés : tel est le support des cordes.

A l'égard de l'archet, il est formé d'un bambou mince, légèrement courbé. Une entaille dans la tête, jusqu'au premier nœud, sert à fixer une mèche de crins, qui est tendue et attachée à l'autre ex-

trémité par vingt tours d'une tresse de jonc très-flexible. On voit ici le *ravanastron* et son archet (fig. 46).

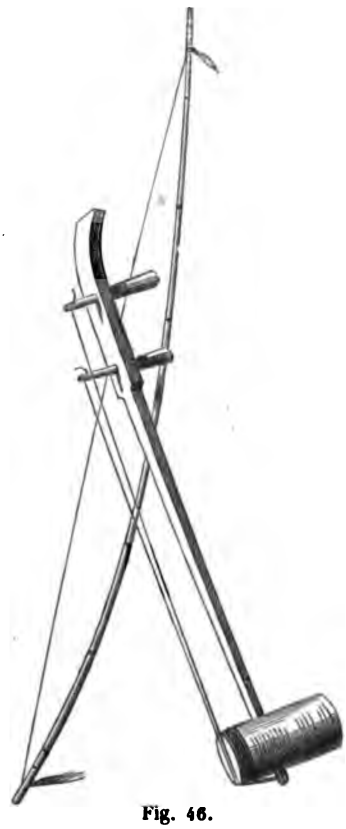
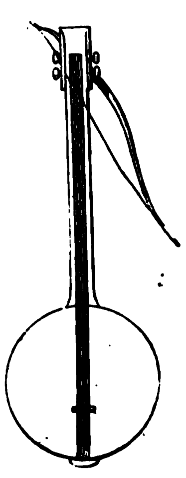


Fig. 46.

Le voyageur Sonnerat a publié la figure d'un instrument à cinq cordes et à archet (1), d'un diamètre plus grand que le ravanastron, et dont la construction est régulière, ainsi qu'on le voit ici (fig. 47).

Sonnerat donne à cet instrument le nom de ravanastron et dit qu'il fut inventé il y a cinq mille ans par *Ravana*, roi de l'île de Ceylan; mais il a été induit en erreur; son instrument n'est pas le *ravanastron*, mais l'*ouri*, sorte de viole du Martaban, qui se joue sur le genou, et qu'on trouve communément dans les diverses parties de l'Inde transgangétique.

Le *ravanastron*, depuis longtemps abandonné à la dernière classe du peuple et à de pauvres moines bouddhistes, qui vont demandant l'aumône de porte en porte, a un son doux et sourd. D'autres instruments, faits à l'imitation de celui-là, sont connus parmi les classes pauvres de l'Indoustan. Le premier, d'une sonorité plus intense et de plus grande dimension, est aussi formé d'un cylindre de bois de sycomore, long de 16 centimètres, ayant 11 centimètres de diamètre, et creusé de telle sorte, dans toute sa longueur, que ce corps n'a pas plus de 3 millimètres d'épaisseur. Il est traversé de part en part par une tige dont la longueur totale est de 86 centimètres, et qui forme le manche, comme au *ravanastron*. Cette tige, creusée elle-même verticalement à sa base, est disposée pour y laisser pénétrer un petit



(1) *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine*, t. I, pl. 16, p. 121.

cylindre en bois de fer, de 9 lignes de longueur, terminé par un bouton dans lequel est passée une lanière de cuir de chacal pour y attacher les cordes. La table est formée d'une légère planche de bois de mounah, qui a de la ressemblance avec le sapin par ses fibres longitudinales. L'instrument, appelé *rovana*, est monté de deux cordes, comme le *ravanastron*, et dans tout le reste il est semblable à celui-ci.

A une époque postérieure sans doute à l'invention des deux instruments dont il vient d'être parlé appartient l'*omerti*, autre instrument à archet, monté de deux cordes, dans lequel on aperçoit quelque progrès de fabrication. Le corps est formé d'une noix de coco dont on a enlevé le tiers, et dont les parois sont réduites à l'épaisseur de 2 millimètres : cette caisse est polie à l'intérieur comme à l'extérieur. Quatre ouvertures elliptiques et une en forme de losange sont pratiquées à la partie antérieure du corps, pour servir d'ouïes. Je possède deux de ces instruments; dans l'un d'eux, la table d'harmonie est formée d'une peau de gazelle bien préparée et très-unie; dans l'autre, cette table est une planchette de bois satiné à maille très-fine, de 1 millimètre d'épaisseur. Dans les deux instruments, la largeur de cette table, au plus grand diamètre, est de 0^{m},515. Comme dans le *ravanastron* et le *rovana*, le manche est formé d'une tige en sapan (bois rouge de l'Inde), qui traverse le corps de l'instrument. La partie inférieure est arrondie, forée longitudinalement à la base, pour y introduire un cylindre terminé par un petit cube percé d'un trou, où les cordes sont attachées. Le manche est plat dans sa partie supérieure et se termine par une tête renversée, coupée à angles droits. Les chevilles ne sont pas placées sur cette tête, comme aux deux autres instruments; toutes deux sont à gauche du manche, et la tête est percée de part en part par une ouverture longitudinale de 6 centimètres et large de 12 millimètres, pour introduire les cordes dans les trous des chevilles : c'est un commencement de la *volute* des instruments à archet européens. Au bas de cette ouverture est un petit sillet en ivoire, haut de 1 millimètre, sur lequel les cordes sont appuyées. Le chevalet, sur lequel elles passent à l'autre extrémité, est exactement semblable à celui du *ravanastron*. L'archet, plus long que celui de ce dernier instrument, est fait aussi d'un léger bambou qui forme l'arc. A son extrémité supérieure, est une fente dans laquelle la mèche de crins est fixée; mais, au lieu

d'être attachée par un lien en jonc à l'autre extrémité, cette mèche traverse le bambou par un trou et y est arrêtée par un nœud. On voit ci-contre la forme de l'*omerti* (fig. 48).



Fig. 48.

Tels sont les premiers essais de la production des sons par le frottement d'un archet sur des cordes, soit de coton gommé, soit d'intestins d'animaux. Il n'est pas douteux que des siècles ont dû s'écouler entre l'invention élémentaire du *ravanastron* et les perfectionnements présentés par l'*omerti;* mais celui-ci même appartient à une antiquité reculée. La musique était encore peu avancée chez la population indienne lorsqu'elle admettait parmi ses organes les sons produits par des agents aussi peu favorables à la sonorité que des cylindres de bois que ne pouvait mettre en vibration un faible archet de bambou, ou des noix de coco, insuffisantes pour les vibrations de sons d'une certaine intensité. Toutefois l'idée première de ce mode de production des sons n'en a pas moins été une des plus remarquables et des plus fécondes pour l'avenir de l'art.

Les autres instruments à archet, qui se trouvent en abondance dans l'Inde, sont modernes relativement à ceux dont il vient d'être parlé; cependant il en est parmi eux qui existaient déjà depuis longtemps à l'époque de la conquête des Gaznévides, c'est-à-dire au onzième siècle; car ce fut alors que l'archet s'introduisit dans la Perse et dans l'Arabie. Ces instruments ne sont pas moins anciens que les autres, quant au système et quant à la forme. Le plus ancien est le *saróh*, confondu par le baron de Dalberg (1), La Fage (2) et d'autres avec la *sarungie*, qui appartient à un état plus avancé de la facture des instruments, ainsi qu'on le verra tout à l'heure.

(1) *Ueber die Musik der Indier*, p. 77.
(2) *Hist. génér. de la musique et de la danse*, t. I, p. 185.

Il serait difficile de faire comprendre la forme du *saròh* par la description, si minutieuse qu'elle fût : la figure qu'on en voit ici, sous deux aspects, atteindra mieux ce but.



Fig. 49.

La longueur totale de l'instrument, depuis l'extrémité de l'ornement de la tête jusqu'au tire-cordes, est de 66 centimètres, et depuis le haut du chevillier jusqu'à l'extrémité inférieure, de 54 centimètres. Sa plus grande largeur est de 27 centimètres. Le manche et sa touche n'ont que 9 centimètres. Au-dessous de ce manche, la caisse présente un vide qui s'étend jusqu'à la table à une longueur de 18 centimètres, et laisse à découvert tout l'intérieur du corps de l'instrument. La table est une peau de gazelle préparée et collée sur les bords de la caisse sonore. Les cordes, au nombre de trois, sont tendues par trois longues chevilles qui traversent la boîte du chevillier. Soutenues par un chevalet assez

élevé pour laisser à l'archet sa liberté d'action, elles vont s'attacher à une lanière que retient la cheville du tire-cordes. Le corps du *saróh* est chargé d'ornements peints, dorés et vernis avec beaucoup de délicatesse.

Les *saróhs* les plus estimés dans l'Inde sont ceux qui se fabriquent à Patna, ville considérable et très-ancienne, capitale du Bahar, sur le Gange.

Il existe dans l'Inde un autre instrument du même nom, quoique fort différent; il est particulièrement en usage dans l'empire Birman. On en trouvera la figure et la description dans le neuvième chapitre de ce livre.

L'instrument indien appelé *sarungie, saringée,* ou *sarangie,* suivant la prononciation particulière à quelques provinces, tire évidemment son origine du *saróh,* mais il en est un perfectionnement très-remarquable. Il y a lieu de croire que ces noms modernes *sarungie, saringie* et *sarangie* s'appliquent à l'instrument appelé *sarvarasa* dans les dictionnaires sanscrits; ce mot a pour racine सर्व *sarva* (tout, universel); la *sarungie,* avec ses cordes intestinales et métalliques, est en effet le développement le plus complet de la musique indienne.

La *sarungie* est de deux espèces : la première a trois cordes de boyau et cinq cordes métalliques; l'autre a quatre cordes de boyau et onze cordes métalliques. Le premier de ces deux instruments est la sarungie de Bénarès. Sa construction est élégante, comme tous les produits de la lutherie de cette ville, et ses ornements sont de bon goût, comme on peut le voir ici (fig. 50) :



Fig. 50.

La longueur totale de l'instrument est de 54 centimètres, et la caisse sonore, y compris le manche, depuis le chevillier jusqu'à l'extrémité inférieure, a 42 centimètres de hauteur. Les trois cordes de boyau sont tendues par autant de chevilles, qui traversent la boîte du chevillier. Ces cordes passent sur un chevalet assez élevé pour qu'elles résonnent sous l'action de l'archet; elles vont ensuite se réunir au tire-cordes. Cinq chevilles échelonnées sur le côté gauche du manche tendent les cordes métalliques, lesquelles passent sous le chevalet et vont aussi s'attacher au tire-cordes.

Ici se produit la solution d'une question souvent posée sans qu'on eût trouvé de réponse satisfaisante. On demandait quelle avait été l'origine de la *viole d'amour* et du *baryton*, instruments à sons harmoniques montés de cordes de boyau jouées par l'archet et de cordes métalliques placées sous la touche et le chevalet, et résonnant par sympathie harmonique. Ces instruments, connus dès la fin du dix-septième siècle dans la Hongrie et la Bohême, eurent plus tard une certaine vogue en Allemagne et ont été cultivés avec succès par des artistes distingués. La viole d'amour était aussi connue antérieurement à Constantinople, où on la trouve encore. Il paraît que c'est de cette ville que l'instrument a pénétré en Hongrie, par la Valachie et la Servie; mais d'où était-il venu dans la capitale de la Turquie? Il ne paraît pas qu'il puisse y avoir de doute après avoir vu ce que sont les sarungies de l'Inde, dont le principe se retrouve dans la *toumourah* de Dehli et dans la *chikâra* de Bénarès; il paraît, dis-je, hors de doute que la viole d'amour et le baryton sont nés de ce principe de résonnance par sympathie harmonique qui de l'Inde a passé en Turquie par la Perse.



Fig. 51.

L'autre sarungie, plus compliquée que celle qu'on vient de voir, est en usage dans le Bengale, particulièrement dans le district de *Moursed*, ou *Mourched-Abad*, et se

fabrique dans la ville de ce nom. La forme de cet instrument est représentée fig. 51,.page 298.

La longueur totale de cet instrument, depuis l'extrémité supérieure du chevillier jusqu'au tire-cordes, est de 48 centimètres. La plus grande largeur du corps de résonnance est de 15 centimètres. Le manche est très-large. Quatre cordes de boyau, tendues par autant de chevilles qui traversent la tête aux quatre angles, sont soutenues par deux sillets et un chevalet; elles vont s'attacher à un large tire-cordes, qui forme le pied de l'instrument. Sur un manche très-large et massif, ainsi que la caisse sonore, sont rangées onze chevilles qui tendent autant de cordes métalliques, qui passent sous le chevalet et s'attachent au tire-cordes. La table d'harmonie est en bois satiné à fines mailles. De petites ouvertures circulaires pratiquées à la base de l'instrument mettent les vibrations de la table en communication avec l'air tant extérieur qu'intérieur.

On trouve dans le Népal et à Madras un instrument à archet de forme bizarre, appelé *kunjerry*, ou plutôt *kunjerré*. C'est une sorte de basse dont l'usage paraît énigmatique et qui ne peut être compris que par le dessin que l'on voit ci-contre :



Fig. 52.

La hauteur totale de l'instrument est de 1 mètre 10 centimètres. La table d'harmonie est

bombée; mais elle est dépassée dans sa surface par la largeur des éclisses. Cette table a deux grandes ouïes dans le haut, et huit petites près du chevalet. Le manche, fort large, est divisé par douze touches ou cases; il est surmonté d'un chevillier régulier, qui se termine par une tête d'oiseau tournée en arrière. Cinq grandes chevilles tendent cinq cordes de boyau, et, sur le manche, à une sixième cheville sont attachées deux cordes métalliques qui sortent par deux trous sur la touche, au-dessus de la dernière case. Les cordes de boyau, par l'effet de la courbe de la table, font un angle d'environ 15 degrés pour passer à travers le chevalet, en sorte que la pression des doigts doit être énergique pour appuyer les cordes sur la touche.

Cet instrument, qui est au musée de la Compagnie des Indes à Londres, a figuré à l'exposition universelle de Paris en 1855 : il était accompagné de son archet, d'une forme singulière par l'élévation de la hausse. Le dessinateur a oublié d'en joindre le dessin à celui de l'instrument. Au premier aperçu, on serait tenté de croire que le *kunjerry* était originairement un instrument à cordes pincées, qui a été détourné de sa destination; mais le large développement de l'épaisseur de la caisse sonore, qui n'a pas moins de quarante-deux centimètres, rend cette supposition peu vraisemblable, à cause de la difficulté qu'il y aurait eu à tenir cette masse incommode dans la position ordinaire des instruments à cordes pincées.

§ III. *Instruments à vent.*

D'anciennes peintures indiennes, qui existent dans certaines pagodes, représentent Crichna jouant d'une flûte oblique ou traversière (1). Cependant aucun instrument de ce genre ne paraît avoir été connu dans l'Inde. La flûte que joue Crichna est un tube de bambou percé de huit trous, et surmonté d'un sifflet, comme l'ancienne flûte à bec. Au lieu de lui donner la position verticale indiquée par son système de construction, le dieu joue cette flûte, appelée *bansoukie*, et quelquefois *bansé*, comme si son embouchure était latérale. Il y a sans doute dans cette position une inadvertance du peintre. La

(1) Ouseley, *Oriental collections*, t. II, p. 106.

bansoulie, dont on voit ici la forme (fig. 53), est aujourd'hui de peu d'usage dans l'Inde.

La *bilancojel* ou *villancoyel* est une autre flûte à bec et à sifflet dont l'usage s'est conservé, particulièrement dans la province de Koïmbetour (régence de Madras). L'instrument a la forme représentée fig. 54.

Les sept trous percés sur le tube fournissent une gamme complète.

L'*alghosah*, flageolet à sept trous, qu'on trouve fréquemment au Bengale, est le seul instrument du genre des flûtes à bec qui soit maintenant en usage. On en voit la forme, fig. 55.

Tous les autres instruments à vent en bois répandus dans l'Inde appartiennent à la catégorie des instruments à anche : ce sont des hautbois ou des chalumeaux. Les premiers ont des anches à deux languettes; les autres n'ont qu'une seule languette.



Fig. 53.

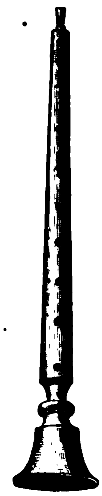


Fig 54.

Le plus ancien des hautbois est l'*otou* : son tube n'a pas de trous latéraux, d'où il résulte qu'il ne peut produire qu'un son. Sa forme est représentée ci-contre (fig. 56).

Cet instrument monophone n'a d'emploi que pour la danse des bayadères : le musicien le tient de la main gauche, soutenant le son, et bat avec la droite le rhythme de la danse sur un petit tambour attaché à sa ceinture. Les Indiens qui jouent de l'*otou* ont la singulière faculté de retenir la respiration et de soutenir le son de L'instrument presque indéfiniment.

Le *nagassaran* est un petit hautbois à quatre trous, qui ne peut produire que cinq sons d'intonations diverses, lesquelles, sauf les différences du système tonal indien et de l'européen, répondent à ces notes :

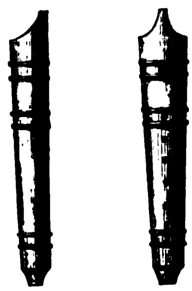
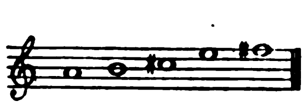


Fig. 55.



Fig. 56.



La forme de l'instrument est représentée ci-dessous fig. 57).

L'*otou* et le *nagassaran* sont certainement les instruments à anche les plus anciens de l'Inde. Le dernier est encore en usage dans certaines cérémonies religieuses.

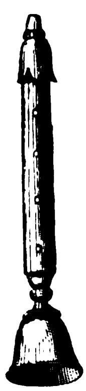


Fig. 57.



Fig. 58.

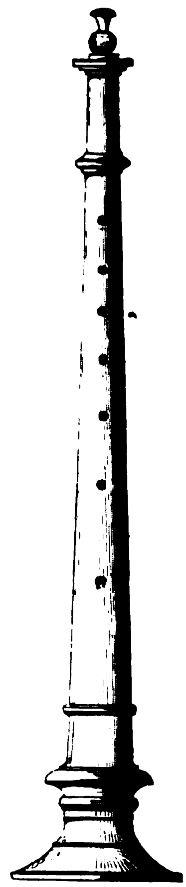
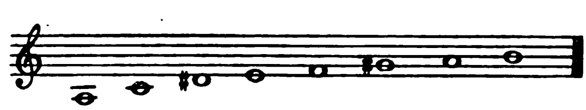


Fig. 59.

Deux instruments à anche plus modernes et de grandes dimensions existent dans l'Inde cisgangétique, particulièrement dans la régence de Madras. Le premier est le grand hautbois nommé *sunnagie*, ou plutôt *sounnagie*. Sa longueur, depuis l'anche jusqu'à l'extrémité du pavillon, est de 45 centimètres. Le tube est percé de dix trous, dont huit à la face supérieure de l'instrument et deux sur les côtés. Cet instrument est au musée de la Compagnie des Indes à Londres. Sa forme est représentée fig. 58.

L'autre instrument est un chalumeau appelé *moska* : il est particulièrement en usage dans la province de Koïmbetour. Sa longueur, depuis l'anche jusqu'à l'extrémité du pavillon, est de 60 centimètres. Le tube est percé de sept trous qui produisent la gamme suivante, en sons durs et rauques :



Ce chalumeau était à l'exposition universelle de Paris en 1855. On en voit la forme ci-dessus (fig. 59).

Deux autres instruments à anche sont aussi connus dans l'Inde :

l'un est une musette appelée *tourti* ou *tourry*, laquelle est composée d'une outre surmontée d'un tuyau inflateur, et qui alimente un tube à anche, percé de quatre trous; ce qui indique un instrument très-ancien. Le voyageur qui en a dessiné la figure qu'on voit ci-contre (fig. 60) a donné par erreur des trous au tuyau inflateur.

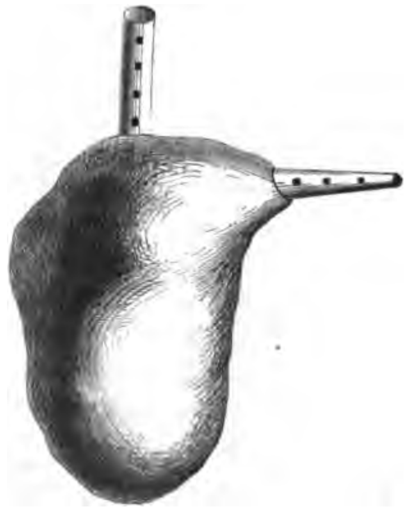


Fig. 60.

Dans la régence de Madras, se trouve une autre espèce de musette appelée *zitty*, dont le tuyau attaché à l'outre est percé de sept trous. Un autre instrument, appelé *magondi*, est en usage parmi les jongleurs indiens, pour apprivoiser les serpents. Il est composé d'une courge à laquelle sont ajustés deux tuyaux, dont l'un a sept trous, et l'autre quatre seulement, pour les sons graves. Le tuyau à sept trous en a quatre d'un côté du tube et trois de l'autre. L'extrémité de la queue de la courge est percée d'un trou pour que le joueur de l'instrument y introduise l'air. Les sons du *magondi* sont doux et opèrent sur les serpents un effet somnifère, après les avoir d'abord excités. On voit ci-contre la forme de cet instrument (fig. 61).



Fig. 61.

Les instruments métalliques à vent, en usage dans l'Inde, sont de deux espèces, à savoir les cors et les trompettes.

Un petit cor, nommé *toutari*, se trouve dans quelques provinces, particulièrement dans le Bengale : il est composé de cinq pièces qui s'emboîtent et forment une courbe semblable au cor des chevaliers du moyen âge.

Un autre cor du Bengale et du Népal ou Népaul est appelé *bheroubnathie*. Sa forme

est représentée ci-dessous (fig. 62).

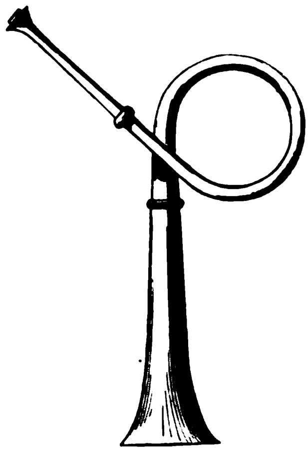


Fig. 62.



Fig. 63.

Enfin, il existe dans le Bengale un grand cor, appelé ***noursingh***, dont la forme, très-ornée, est représentée ci-dessus (fig. 63).

Cet instrument n'est employé que dans des cortéges d'occasions solennelles, ou dans certaines cérémonies religieuses.



Fig. 64.
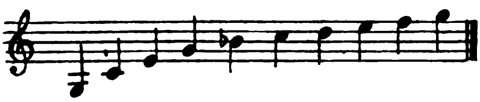


Fig. 65.

Trois sortes de trompettes sont aussi connues dans l'Inde : la première est la grande trompette du Bengale, dont le nom est ***bhérée***, et qui a beaucoup d'analogie avec l'ancienne trompette droite de l'Europe. Sa forme est représentée ci-contre (fig. 64).

La grande trompette en usage dans la régence de Madras est appelée ***bouri***, nom qui rappelle la ***bhérée*** du Bengale; mais la forme est différente, comme on le voit fig. 65.

Il n'est pas inutile de remarquer à ce sujet que la forme a peu d'influence sur la nature des sons produits par les instruments de cette espèce, sauf par le diamètre des tubes, car les sons des tubes

larges sont pleins et ronds, tandis que ceux des tubes étroits sont stridents. Quant aux contours donnés aux tubes par les fabricants, ils n'ont aucune influence soit sur la qualité des sons, soit sur leur diapason, si la longueur du tube est égale entre deux cors ou deux trompettes, quelle qu'en soit la forme, et les deux instruments auront nécessairement la faculté de produire ces notes :



Si le tube d'un des cors ou d'une des trompettes est plus court, les sons représentés par ces notes seront plus élevés; s'il est plus long, les sons seront plus bas. On doit conclure de là que la grande trompette (*bhérée*) du Bengale et la *bouri* de Madras ont des sons analogues et produisent les mêmes notes, nonobstant les différences de formes, si leurs tubes ont le même diamètre et la même longueur.

De là nous pouvons décider aussi *à priori* que le *combou*, autre trompette de l'Inde, est d'un diapason plus élevé que celui des deux autres instruments, son tube étant évidemment plus court, puisqu'il n'a qu'un seul contour au lieu de deux de même dimension, ainsi qu'on le voit par la figure 66.

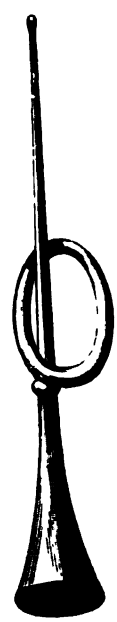


Fig 66.

En supposant que les deux premières trompettes indiennes produisent des sons répondant aux notes écrites ci-dessus, on en conclura avec certitude qu'elles sont en *ut*. Déduisant ensuite ce qui manque de développement du tube à la troisième trompette pour être au même diapason, on pourra trouver que le sien est plus élevé d'une quarte, et que ses sons *sol*, *ut*, *mi*, *sol*, etc., doivent répondre aux notes suivantes :



Au nombre des instruments à vent métalliques de l'Inde se trouvent plusieurs grandes trompes ou trompettes dont les tubes étroits

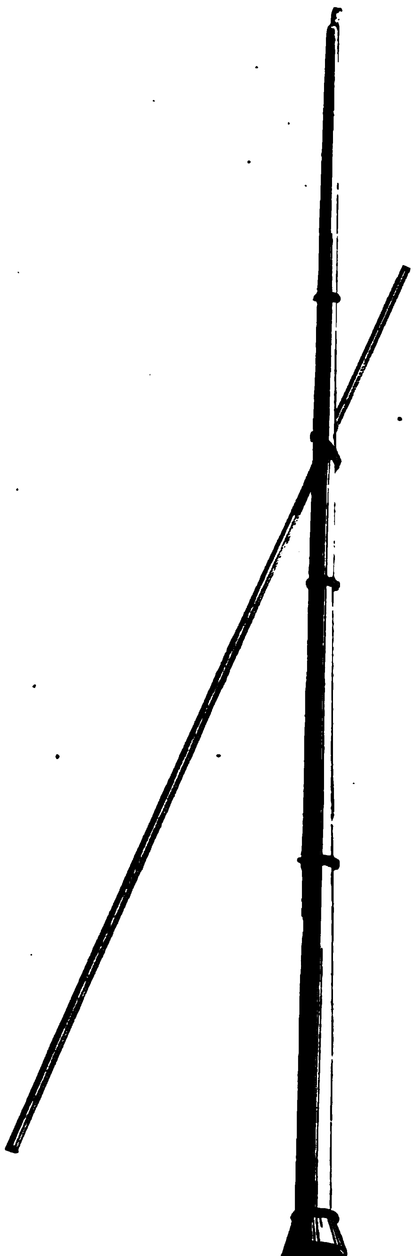


Fig. 67.

sont composés de plusieurs pièces. Le *phounga*, composé de trois pièces qui s'emboîtent, a soixante et onze centimètres de longueur : le métal de son tube est fort mince. Une autre trompette, longue de 2 mètres, composée de quatre pièces emboîtées l'une dans l'autre, et à pavillon étroit, produit des sons graves et lugubres. Cet instrument est destiné aux cérémonies des funérailles. Son nom est *ramsinga* (1), et sa matière est un cuivre mince recouvert d'un vernis rouge. N'étant pas recourbé, le *ramsinga* n'aurait pas l'appui nécessaire contre les lèvres du musicien qui en joue, si l'instrument n'était soutenu dans la position horizontale par le long bâton qui y est attaché, comme on le voit fig. 67.

Le musicien porte le *ramsinga* de la main gauche, et le soutient de la droite avec le bâton.

Un fait digne d'attention résulte de ceux qui viennent d'être exposés ; le voici : les tubes des instruments de cuivre européens subissent des modifications de longueur par des additions ou par des soustractions faites momentanément à ces longueurs ; additions et soustractions calculées de telle sorte que les instru-

(1) Sonnerat (ouvrage cité) donne à cet instrument le nom de *taré*.
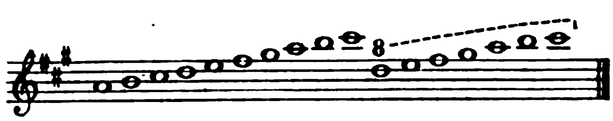
ments sont à volonté au diapason des gammes d'*ut*, de *ré*, de *mi* ♭, de *mi* ♮, de *fa*, etc. Par l'effet de ces modifications, les instruments de cuivre européens peuvent s'accorder dans tous les tons avec les autres instruments. Les cors et les trompettes de l'Inde ne jouissent pas de la même faculté, parce que leur construction ne permet de faire à la longueur de leurs tubes ni additions ni soustractions. Ces instruments restent invariablement dans le ton qui leur a été donné par le fabricant. De là l'impossibilité de les faire accorder dans d'autres tons avec les instruments de nature différente. On ne comprend donc pas l'usage utile que peuvent faire les Indiens de leurs cors et trompettes; à moins que, comme les Chinois, ils ne leur fassent pousser des sons au hasard sur les mélodies exécutées par les autres instruments. Par la constitution de leur échelle incomplète, les cors et trompettes ne sont pas naturellement des instruments mélodiques; ils n'ont acquis une échelle chromatique complète, dans la musique européenne moderne, que par des procédés de mécanique dont on trouvera l'explication dans la suite de cette histoire; avant que ce perfectionnement eût été réalisé, les trompettes et les cors n'avaient d'emploi que dans l'harmonie, où ils faisaient entendre le petit nombre de leurs sons naturels; mais les peuples orientaux, qui n'ont pas l'harmonie parmi les éléments de leur musique, ne peuvent en faire cet usage.

§ IV. *Des instruments de percussion.*

La fécondité du génie arien s'est exercée en toute chose dans une antiquité reculée, chez le peuple indien, type primitif d'une race privilégiée. Ce qu'on a vu de sa musique, dans ce qui précède, a démontré suffisamment que ce même peuple fut en possession, vraisemblablement avant d'autres nations, de tous les éléments qui, longtemps après, ont donné naissance à l'art véritable de la musique, à savoir, une échelle d'intonations de sons soumise aux lois du calcul; la conception de leur arrangement en modes divers; une riche diversité de mesures et de rhythmes; la représentation des sons déterminés par des signes de notation; tous les genres d'instruments à cordes, y compris ceux qui se jouent avec l'archet, qu'on ne trouve chez aucun autre peuple ancien; toutes les espèces d'instruments à vent résonnant par le sifflet, par l'anche et par l'embouchure conique. Nous

allons voir ce même peuple imaginer, avant les autres, des instruments sonores à percussion qui se retrouvent encore chez nous dans les carillons, dans les *glass-chord* et dans les boîtes à musique.

Les instruments à lames sonores de bois ou de métal sont originaires du continent indien, d'où ils ont pénétré à Java, à Batavia, dans l'Indo-Chine et chez les peuples de race jaune. Les formes de ces instruments sont variées; le nombre de lames sonores est aussi divers; mais, plus ou moins étendues, leurs gammes ne diffèrent pas de système, car elles sont toutes aujourd'hui dans l'ordre diatonique. Il ne paraît pas qu'on ait conservé de ces instruments accordés suivant l'ancien système tonal hindou. La plupart ont quinze, seize ou dix-sept lames, dont la note la plus grave est le *la*  ; elles forment l'échelle majeure de deux octaves et une tierce :



Le *kinnery*, de la régence de Madras, est considéré comme un des meilleurs modèles des instruments de ce genre; il est composé de dix-sept lames, et son échelle est conforme à celle qu'on vient de voir. Sa forme est représentée page 309, fig. 68.

La longueur totale du kinnery, mesurée aux extrémités supérieures, est de 70 centimètres. La composition de ses lames est un mélange de cuivre, d'argent et de bismuth. Leur timbre est pur et a beaucoup d'éclat.

Des instruments de même espèce ont leurs lames sonores en bois de fer, dont le timbre est assez clair, mais dont les sons n'ont pas la résonnance aussi prolongée que celle des lames métalliques.

Les lames de tous ces instruments se frappent avec des baguettes de bois ou de métal terminées par une boule de même matière ou d'ivoire. Lorsqu'on veut tirer des sons doux, on fait usage de baguettes terminées par une pelote de laine recouverte de caoutchouc.

Les autres instruments sonores de percussion en usage dans l'Inde sont les cymbales, les crotales, les clochettes et les gongs. Les cym-

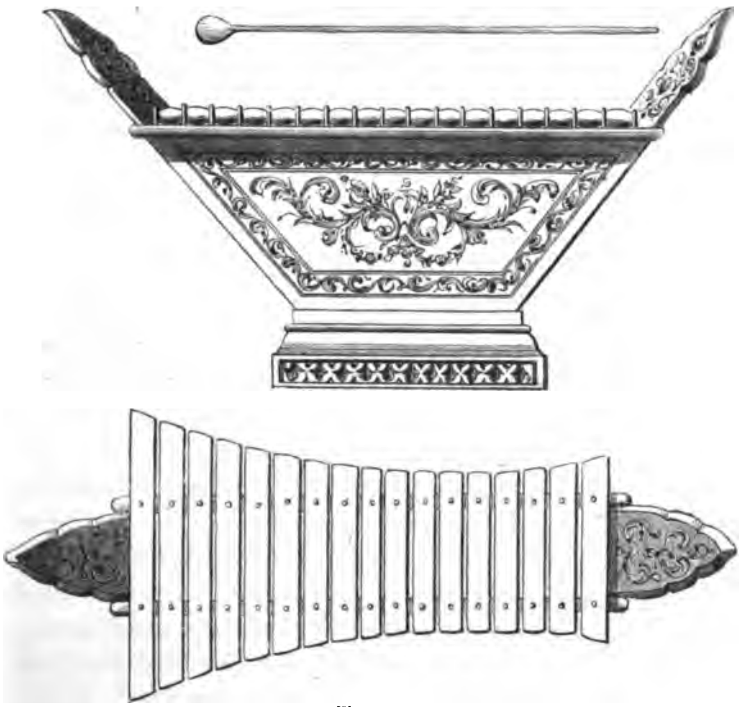


Fig. 68.

bales et les crotales sont toujours par paires et se frappent l'une contre l'autre. Les cymbales indiennes ont la forme et la sonorité des cymbales turques. Leur nom est *talan*. Dans le Bengale on trouve des cymbales un peu plus petites que les talans ; on les nomme *kintal*.

Les crotales dont se servent les musiciens ambulants pour la danse des bayadères sont appelées *tal* : leur forme est analogue à celle des cymbales, mais plus petite. Les deux plateaux dont se compose le *tal* sont attachés par un lien. Un de ces plateaux est en acier, l'autre, en métal de cymbales. Leur ensemble présente l'aspect que l'on voit ci-contre, fig. 69.

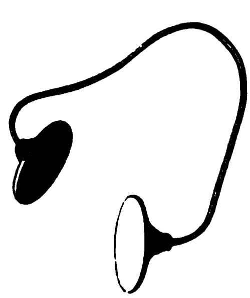


Fig. 69.

Ces crotales ne marquent jamais seules la mesure et le rhythme de la danse ; à leur léger

din-din s'ajoutent les bruits cadencés du *matalan*, petit tambour attaché à la ceinture du musicien qui en frappe les côtés avec les mains, ou ceux du *gopi-jantar*, petite timbale double attachée au corps du musicien par une corde, comme on le voit ici à côté (fig. 70).

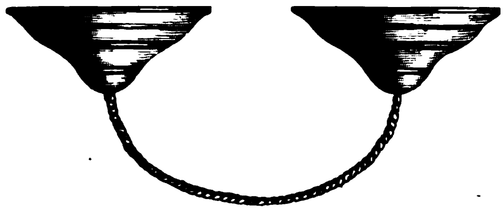


Fig. 70.

Les clochettes, qui se font entendre par paires, sont employées comme instruments de musique dans certaines cérémonies. Leurs formes varient dans les diverses provinces.

Les gongs ont, en général, le même aspect que ceux de la Chine. Leur sonorité est proportionnée à leur dimension. La plus grande espèce de gongs est appelée *kansi*. On en fait usage dans le culte brahmanique et dans les réjouissances publiques.

Les instruments de percussion dépourvus de sonorité sont les castagnettes et les tambours. Les castagnettes sont à peu près semblables à celles dont se servent les *oualem* et *almées* de l'Égypte et de l'Arabie. Ce sont des morceaux de bambou évidés, attachés deux à deux par des cordonnets, et qui se frappent des deux mains, l'un contre l'autre, en marquant la mesure et le rhythme. Les bayadères se servent avec beaucoup d'adresse de ces petits instruments.

Les formes et les dimensions des tambours indiens sont très-variées : chacune des grandes divisions du pays a ses instruments bruyants de cette espèce : tous ont des noms spéciaux. Le Bengale a une sorte de tambourin à caisse longue que portent les musiciens ambulants, et dont le nom est *khun:rse*. Ce tambourin a beaucoup d'analogie avec le *matalan*. Le *taska* est aussi un tambour; mais il se bat avec des baguettes des deux côtés, ainsi que le *dohle*. Le *naguar*, sorte de timbale dont le corps est en bois, est posé sur un pied, et se bat d'un seul côté. Sa forme est représentée ici (fig. 71).



Fig. 71.

Le *puckhaway* est un tambour dont la longueur est d'environ 45 centimètres et dont la caisse a une forme légèrement el-

liptique. Aux deux extrémités sont tendues par deux cerceaux des peaux de veau préparées, dont le diamètre est de 25 centimètres. Aux cerceaux qui tendent ces peaux sont attachées de fortes cordes, comme on le voit dans la figure ci-contre (fig. 72) :

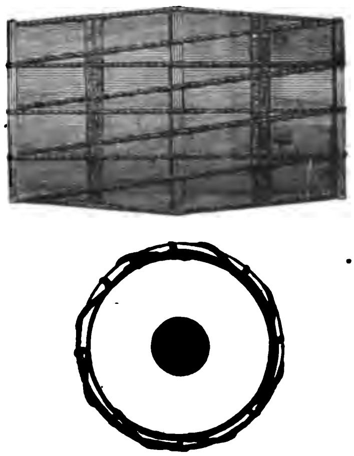


Fig. 72.

Les deux côtés du *puckhaway* se frappent de longues baguettes terminées par une pelote garnie de caoutchouc et très-serrée.

Plusieurs autres tambours de formes et de dimensions plus ou moins différentes sont en usage dans certaines réunions d'instruments indiens; chacun d'eux a son nom spécial, comme *daranda*, *odiuccou* et *kouwine*. La caisse de celui-ci est en cuivre. Tous ces tambours, qui sont au musée de l'ancienne Compagnie des Indes à Londres, se trouvaient à l'Exposition universelle de Paris, en 1855.

La variété des organes sonores inventés par les Indiens s'ajoute aux autres preuves multipliées de l'intelligence musicale de ce peuple et de la fécondité de son imagination. S'il eût été doué du sentiment de l'harmonie simultanée des sons, et s'il eût porté dans cette partie essentielle de l'art la délicatesse de perception dont il faisait preuve dans les divisions de son échelle tonale, dans son système de modalité, dans l'abondance de ses rhythmes et dans la richesse des timbres, poëte-né, comme il l'était, et porté, par son heureuse organisation, aux plus hautes conceptions de l'esprit, ce même peuple, sans aucun doute, serait parvenu à la création complète de la musique, qui ne s'est accomplie que chez les Européens modernes.

CHAPITRE HUITIÈME.

DE L'USAGE DE LA MUSIQUE DANS L'INDE ANCIENNE ET MODERNE.

Si l'assertion d'un Européen qui a vécu longtemps dans l'Inde (1) était exacte, la composition de mélodies nouvelles serait interdite aux musiciens de ce pays : il n'y aurait de chants véritablement indiens que les *ragas* et *raginis*, produits en grand nombre dans les temps védiques; enfin, la seule faculté laissée aux poëtes musiciens modernes consisterait à combiner une ou deux phrases d'un *raga* ancien avec pareil nombre de phrases d'un autre, pour en former des chants mixtes. Cependant on chercherait en vain dans le *Manâva dharmasâstra*, ou livre de la loi de Manou, un texte relatif à cette interdiction. L'auteur qui vient d'être cité ajoute, il est vrai, que la ténacité des Hindous à suivre les anciens usages leur fait observer religieusement les prescriptions relatives à la composition de nouveaux chants. Il y a lieu de croire qu'en cela il est plus dans le vrai; car tel est l'attachement du peuple indien pour ses anciennes mélodies religieuses, que les missionnaires anglais, dont les efforts ont fait un certain nombre de conversions au protestantisme, ont dû faire des concessions sur ce point à leurs néophytes, et arranger pour leur usage, ainsi que pour le service des temples, les cantiques et les psaumes sous la forme d'hymnes, avec les mètres hindoustanis et les mélodies populaires.
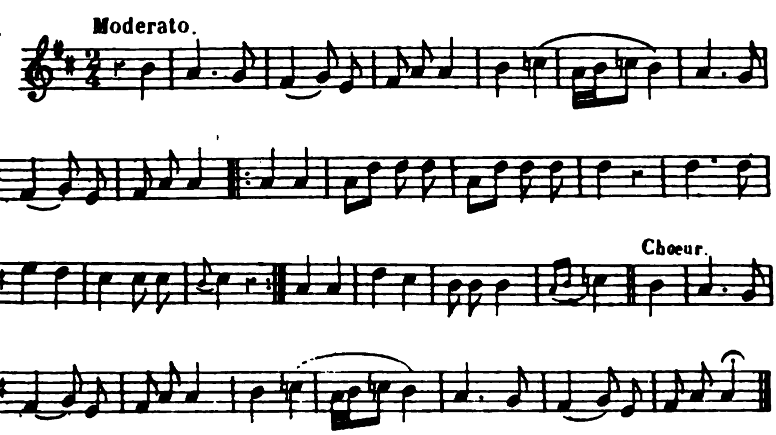
Il serait difficile de concilier un pareil attachement aux chants traditionnels avec ce que rapporte William Jones de ses recherches infructueuses pour retrouver dans l'Inde des chants anciens d'une authenticité certaine (2). Le célèbre président de la Société de Calcutta n'admettait sans doute comme authentiques que des documents écrits, ayant un cachet évident d'antiquité, et accompagnés de preuves historiques; mais la tradition populaire a aussi sa valeur en fait d'histoire; les anciens historiens de la Grèce et de Rome n'ont eu

(1) A. Willard, ouvrage cité, p. 47.
(2) *Asiatic researches*, t. III, p. 72, édition de Londres.

guère d'autres documents pour écrire les ouvrages parvenus jusqu'à nous, et que nous acceptons comme de respectables autorités. Les Germains du temps de Tacite n'avaient pas d'autres annales que leurs chants populaires; il en a été de même de la plupart des peuples du nord de l'Europe. Chez toutes les populations, on remarque le même respect pour les vieux souvenirs; c'est en vain que le scepticisme de la civilisation essaye d'y porter atteinte; la tradition est plus vivace, sa force la met au-dessus de tous les dédains.
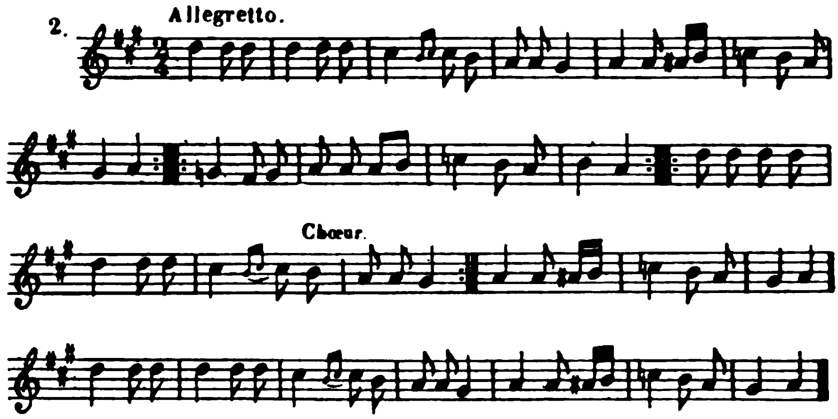
L'histoire de la musique serait incomplète si elle ne faisait connaître les formes des mélodies conservées par la tradition dans le culte des Indiens. Le chant des hymnes, tel qu'il s'est conservé dans les pagodes, est connu du peuple et lui a été transmis d'âge en âge. Nonobstant la disparition de la tonalité primitive de la musique de l'Inde, et conséquemment l'oubli des intonations anciennes, on peut d'autant plus espérer de retrouver, dans les hymnes en hindoustani qui se chantent aujourd'hui, les formes essentielles des mélodies anciennes, que l'interdiction de leur en substituer d'autres paraît être un article de foi dans la population indienne. Les hymnes qui suivent ont été choisis parmi ceux dont les formes mélodiques ont paru avoir conservé le mieux le caractère des modes primitifs (1).

1.
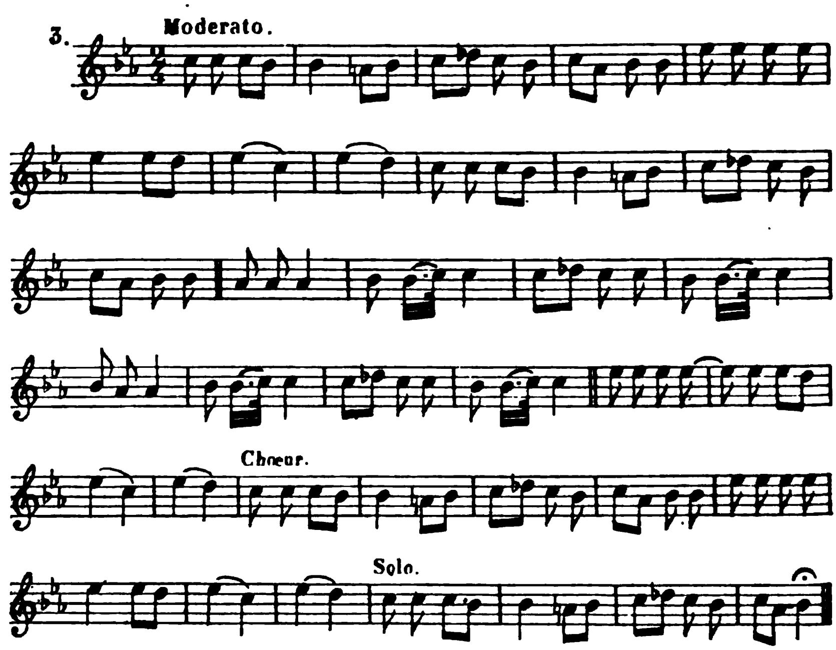


(1) Les trois chants d'hymnes qu'on voit ici sont les numéros 10, 13 et 38 d'un recueil publié à Bénarès, en 1861, sous ce titre : *The Hindustani Choral Book, or Swar sangrah : containing the tunes to those hymns in the Git sangrah, which are in native metres. Compiled by John Parsons.*

2.



3.
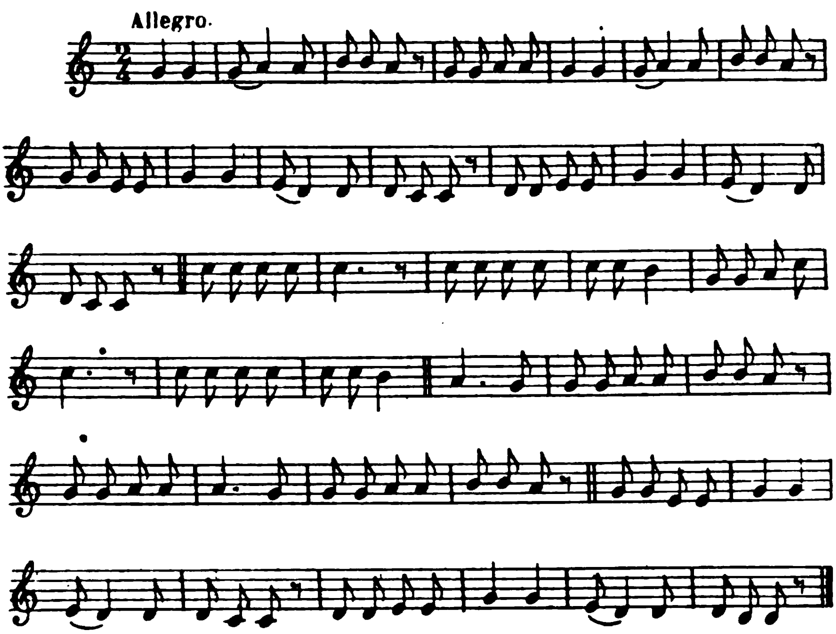


Ces spécimens du chant religieux des Indiens suffisent pour démontrer que, même avec les intonations identiques de l'échelle chromatique de la musique européenne, la tonalité de ces mélodies est sans relation avec la nôtre, et qu'elle accuse une évidente antiquité.

On a vu, dans le premier chapitre de ce livre, que les habitants de l'Inde eurent dans les anciens temps des chants spéciaux pour les

diverses parties du jour, pour les saisons, et pour certaines circonstances auxquelles ils attribuaient des effets merveilleux : la foi dans l'efficacité de ces chants subsiste encore, et les Hindous ont aujourd'hui des hymnes pour le matin, pour le soir et pour les saisons (1), comme ils les eurent dans l'antiquité. Un recueil d'hymnes, publié à Bénarès, en contient pour le matin, pour le soir, pour la saison pluvieuse, etc. Il paraît d'autant plus nécessaire d'en donner ici des spécimens, qu'ils feront retrouver d'anciennes formes de modes.

HYMNE DU MATIN.



Le mode de ce chant est le troisième des modes primitifs, *ga, ma, pa, dha, ni, sa, ri, ga,* dans lequel le son *dha* (*fa*) de la gamme est supprimé (2). Ce caractère de la mélodie est reproduit dans le
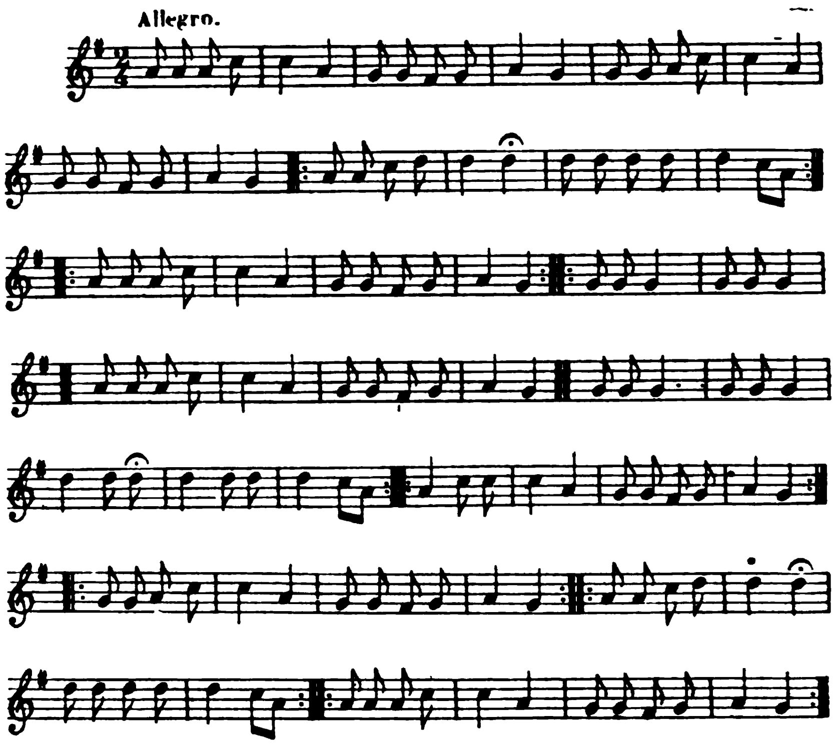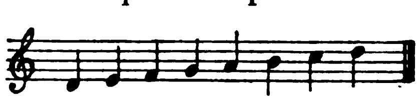
---

(1) *In accordance with the Hindoo custom of having tunes specially appropriated to different parts of the day, and seasons of the year, n°s* 19, 42 *and* 90 *are sung in the morning ; thus n°s* 23 *and* 78 *are evening tunes, and n°* 69 *belongs to the rainy season.* John Parsons, recueil cité, Préface, p. 1.

(2) M. Parsons s'est trompé lorsqu'il a noté ce chant avec un dièse à la clef, comme si le mode de ce chant répondait au ton de *sol :* la note à qui ce dièse est destiné est précisément le *fa*, qui est supprimé dans la contexture du chant.

n° 42 du recueil d'où ce chant est tiré, et qui est aussi un hymne du matin. Cette note supprimée était sans doute le signe caractéristique des chants du matin; car la note supprimée était différente dans les chants du soir, comme on le voit ici :

HYMNE DU SOIR.
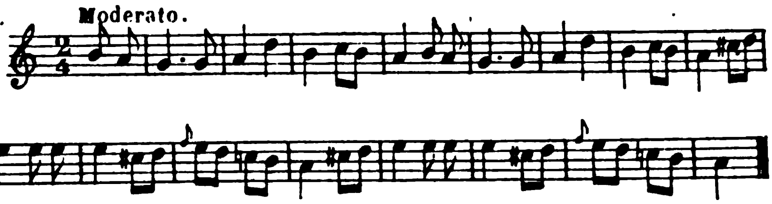


Cette gamme est la quatrième primitive : *ma*, *pa*, *dha*, *ni*, *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, ou , sauf les différences d'intonations résultant de la division de l'octave en 22 parties, dans la tonalité originale de l'Inde, et avec la suppression de la note *ri* (*si*). Ainsi, dans l'hymne du matin, la quatrième note était supprimée, et dans l'hymne du soir, la suppression portait sur la sixième note.

L'hymne de la saison pluvieuse se distingue par une autre parti-
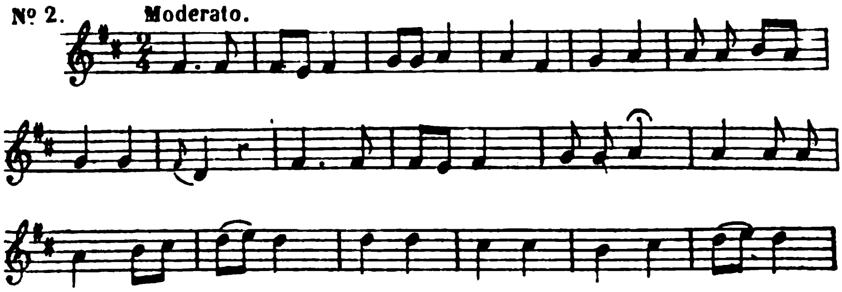
cularité : la gamme est celle du troisième mode ; dans la première partie de la mélodie, la gamme est incomplète de la troisième note (*pa*, ou *mi*) ; dans la seconde partie, la gamme est complète. Il est vraisemblable que ces différences n'étaient pas l'effet du hasard, et qu'elles répondaient à des mètres spéciaux.

Les chants mondains appelés *rektahs*, *touppahs* et *terannas*, que chantent aujourd'hui les bayadères et les musiciens de l'Inde, ont été considérés par plusieurs voyageurs comme étant d'origine musulmane ou mongolique, suivant le degré d'antiquité qu'on leur attribue, et l'on croit en général que les anciens chants, produits par le génie indien, sont tombés dans l'oubli. Cette opinion paraît être trop absolue. Il y a sans doute des mélodies musulmanes répandues dans l'Inde; les missionnaires anglais en ont même admis dans leur livre choral (1) ; mais il est facile de démontrer que la tonalité de certains airs populaires de l'Hindoustan est absolument étrangère à l'Arabie ainsi qu'à la Perse. En voici des exemples pris parmi les chants de la Régence de Bombay, et en particulier de la province de Guzzerat (2), laquelle fut précisément occupée par les Arabes et par les Persans.

N° 1.
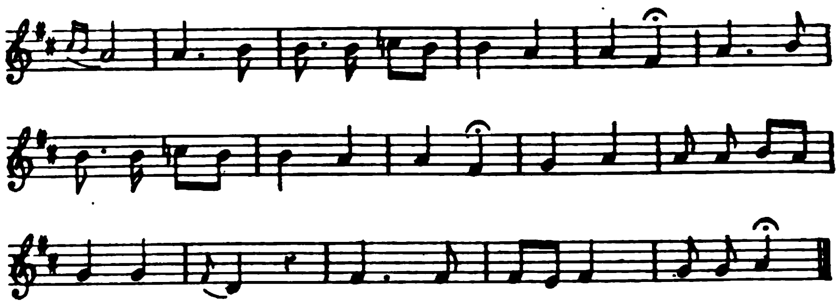


N° 2.
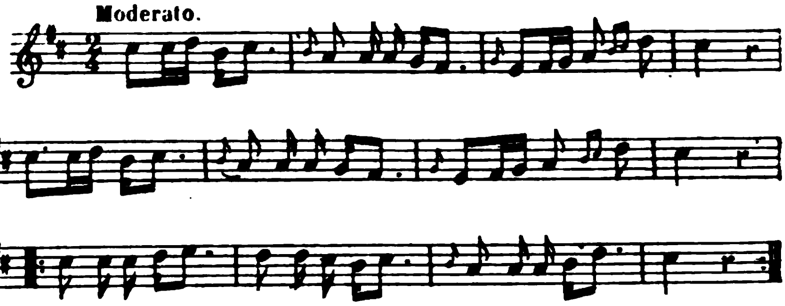


(1) John Parsons, ouvrage cité, Préface, p. II.

(2) *The illustrations of Music, or a series of popular english and Guzratic songs, by a parsee student*. Part. I, Bombay, 1864, 1 vol. in-4°, nos 2, 8, 16.



N° 3



On ne peut reconnaître dans ces mélodies ni le caractère tonal, ni le luxe de fioritures inséparables des chants de l'Arabie et de toute l'Asie occidentale. Il ne faut donc pas accepter sans examen l'opinion qui veut que les airs populaires de l'Inde soient d'origine musulmane ou mongole. Par l'analyse de ces airs rapportés dans notre histoire, un musicien instruit n'hésitera pas à en faire une classe distincte, et reconnaîtra, par le contenu de ce cinquième livre, que les Indiens n'ont rien emprunté aux autres nations pour leur musique, sauf quelques changements de tonalité.

Quoi qu'on en ait dit, il existe aujourd'hui des musiciens indiens qui composent des mélodies dans les formes des *rektahs*, des *touppahs*, des *terannas*, conservés par la tradition. Les *ragas* et les *raginis* sont seuls exceptés et paraissent remonter à des époques plus ou moins reculées. Que les airs nouveaux aient de l'analogie par leur caractère avec les anciens, cela n'est pas douteux; car il en est de même chez les diverses populations de l'Asie, et même chez les nations européennes; si les mélodies arabes, persanes et caucasiennes se font reconnaître par les rapports de leurs tendances tonales et par le retour fréquent de certaines formes, les mêmes choses se font remar-

quer dans les airs populaires de l'Écosse, de l'Irlande, de l'Espagne, de la Russie et d'autres pays.

C'est surtout par l'exécution que les chants indiens diffèrent les uns des autres; c'est par elle aussi que le mérite de la mélodie, ou touchante ou gracieuse, peut être saisi. Des voyageurs ont émis des opinions contradictoires concernant l'effet produit par ces chants; les uns en ont parlé avec dégoût, tandis que d'autres en exaltent le charme. La cause de ce dissentiment réside dans le mode d'interprétation du chanteur. Dans l'Inde, comme partout, il y a des musiciens ambulants dépourvus de talent, dont la seule destination est de récréer le peuple de la basse classe, et qui, fatigués par la répétition incessante des mêmes choses, n'attachent plus aucun sens aux paroles, ni même à la mélodie. D'ailleurs, leur organe vocal, détérioré par un continuel exercice et par des habitudes vicieuses, ne fait entendre que des sons glapissants ou nasillards (1). La musique indienne ne peut être jugée lorsqu'elle n'a que de pareils interprètes : pour en avoir une opinion juste, il faut l'entendre lorsqu'elle est chantée par les artistes distingués que l'Inde a possédés à diverses époques. Sans citer des noms de musiciens célèbres des anciens temps, tels que ceux de *Beijou*, *Rhannou*, *Pandvie*, *Bouksou*, *Doundhie* et autres, il y a eu à la fin du dix-huitième siècle, et plus récemment dans le Dehli, le Penjab et le Bengale, des chanteurs renommés à cause de la délicatesse et de l'expression de leurs accents. Hamilton Bird, à qui l'on est redevable d'une intéressante collection de mélodies, parle de plusieurs artistes des deux sexes qu'il ne pouvait entendre sans émotion. Parmi les *devadhâzis*, que nous appelons *bayadères*, il en est encore qui possèdent la tradition du chant expressif.

Les moyens d'expression des chanteurs indiens sont semblables à ceux dont on use dans l'exécution de la musique européenne, à savoir, la variété des nuances d'intensité dans l'émission des sons, et

(1) Jacquemont, dans sa spirituelle *Correspondance avec sa famille et plusieurs de ses amis pendant son voyage dans l'Inde*, parle en termes fort méprisants de ce qu'il entendait de musique dans le pays (Lettres du 15 mai 1830, du 4 mars et du 16 mai 1831); mais, d'après ce qu'il en dit, les chanteurs et les instrumentistes étaient de la dernière classe. Par la tournure de son esprit, il était l'homme le moins propre à faire des observations sérieuses sur ce sujet. Véritable Parisien, ne se plaisant qu'aux choses dont il avait l'habitude, et *dilettante* passionné de musique italienne, il faisait à ce sujet des comparaisons peu sensées.

certaines modifications de la mesure, soit en ralentissant le mouvement, soit en l'accélérant, soit enfin en le suspendant plus ou moins longtemps. Il n'y a point, en effet, d'autres signes caractéristiques des affections sentimentales, et les passions humaines se manifestent presque toujours par l'accentuation plus ou moins prononcée de la voix, à laquelle s'ajoutent l'articulation plus ou moins rapide de la parole, la puissance du regard et l'énergie du geste. Impressionables à l'excès, les Indiens sont enclins à multiplier les nuances d'intensité des sons et les perturbations de mouvement dans le chant, en raison du sens des paroles; mais ils mettent beaucoup de délicatesse dans la succession de ces nuances.

L'accompagnement du chant est exécuté par un instrument à cordes pincées auquel se réunit un tambour de petite dimension qui marque les temps de la mesure et le rhythme. Les peaux tendues sur ces tambours ne se battent d'ordinaire qu'avec les doigts. Les instruments jouent les ritournelles, dont le mouvement se règle sur le sens de paroles. Quelquefois l'instrumentiste soutient un son grave pendant le chant pour empêcher l'intonation du chanteur de s'égarer. Même chose se fait remarquer chez les Arabes et les Persans. Certains voyageurs européens, peu instruits en musique, ont pris ce son soutenu pour un accompagnement véritable, qu'ils ont appelé *harmonie*.

Dans la plupart des cérémonies religieuses de l'Inde, le chant et le jeu des instruments occupent une place importante réglée par les rituels. A la plupart des pagodes sont attachées un certain nombre de *devadhâzis*, ou bayadères, qu'on y élève pour le service du culte et dont l'éducation se compose du chant et de la danse ; car ces deux arts sont inséparables dans la liturgie indienne. Le nombre des devadhâzis attachées aux pagodes est de huit au moins. Leurs études sont longues et remplies de fatigues. Il existe pour leur instruction un grand nombre de livres spéciaux. A l'âge de vingt ans, leur engagement au service religieux cesse et, devenues libres, elles tirent parti de leurs talents et de leur beauté dans le monde. Il en est cependant un certain nombre qui, ayant été offertes par leurs parents comme épouses du dieu de la pagode, deviennent plus tard les concubines des prêtres, en ont des enfants et restent attachées au culte pendant toute leur vie. Leurs filles leur succèdent, et les garçons deviennent musiciens-nés de la pagode. Les pagodes étant consacrées

chacune à une des nombreuses divinités de la mythologie brahmanique, il en résulte que des hymnes chantés dans une de ces pagodes sont différents de ceux qu'on chante dans les autres; ce qui explique la grande quantité de rituels différents répandus dans l'Inde. Outre les chanteurs, il y a aussi un certain nombre de joueurs d'instruments attachés aux pagodes; la liturgie détermine les noms des instruments qui doivent accompagner le chant et la danse. Suivant un voyageur (1), ils seraient tous de l'espèce des instruments à anche, c'est-à-dire le nagassaran, la carna, l'otou, le bilancojel, le tourti, avec diverses sortes de tambours; mais il est vraisemblable que la diversité des rituels pour le service de chaque divinité a donné lieu à d'autres combinaisons instrumentales. La plupart des musiciens instrumentistes sont fils des *devadhâzis* (épouses des dieux). Obligés d'assister deux fois chaque jour aux services religieux, ainsi que les cantatrices et les danseuses, ils sont tenus aussi d'assister aux fêtes solennelles et aux processions, qui sont très-fréquentes. Un traitement leur est alloué, pour ces fonctions, sur les revenus de la pagode. Il leur est permis d'ailleurs d'exercer leur talent chez les particuliers, lorsqu'ils y sont appelés pour quelque fête domestique.

On remarque dans la disposition des chanteurs et des instrumentistes des pagodes, auxquels se joignent les voix des brahmanes, l'usage de les diviser par groupes, qui se répondent et forment une *antiphonie* semblable à celle qui s'est établie dans les églises d'Orient et d'Occident. Il y a lieu de croire que cet usage remonte dans l'Inde à une haute antiquité.

Le chœur du chant et de la danse est dirigé dans les pagodes par un maître de chapelle appelé *natouza*. Son emploi consiste à battre la mesure avec les doigts sur les deux côtés d'un tambour étroit qu'il porte attaché à la ceinture. Suivant le portrait qu'on a fait de ces chefs de chœurs et d'orchestres (2), tout leur corps serait en mouvement pendant l'exécution de la musique, et ils pousseraient en même temps des sons inarticulés pour animer les musiciens.

Les grandes fêtes religieuses de l'Inde, indépendamment du service

---

(1) Sonnerat, *Voyage aux Indes*, t. I, p. 102.

(2) L'abbé J.-A. Du Bois, *Mœurs, coutumes et cérémonies des peuples de l'Inde*, t. II, p. 358.

quotidien, sont au nombre de dix-huit chaque année; elles se célèbrent avec une grande pompe et durent plusieurs jours. Pour ces fêtes, les brahmes ou brahmanes ajoutent des musiciens étrangers à ceux de la pagode, dans le but d'augmenter l'impression musicale sur le peuple, avide de ces solennités. Ces fêtes ont en effet tant d'attrait pour les habitants du pays, que, pendant leur durée, le plus pauvre suspend son travail. La musique et la danse en sont le principal ornement. Il en est de même des processions, où les devadhâzis déploient toutes leurs grâces. Les fêtes de Crichna sont les plus belles, particulièrement à la fin d'octobre : elles se prolongent pendant trois nuits et, sans interruption, le chant, la danse, les jeux de toute espèce, les feux de joie et de magnifiques illuminations, jettent la population dans une sorte d'enivrement.

Dans l'Inde, les origines de la musique et de la danse sont religieuses, et ces deux arts sont intimement unis. On a vu, au premier chapitre de ce cinquième livre, par quelles idées théogoniques et cosmogoniques la danse et la musique ont pris part à l'organisation de l'Empire céleste imaginée par les Aryas, avant leur arrivée sur les bords de l'Indus. Les hymnes les plus anciens et les plus nombreux du Rig-Véda s'adressent les uns à *Agni*, dieu du feu, les autres à *Indra*, roi du firmament, *à qui plaisent l'hymne et le chant*, dit l'auteur d'un de ces cantiques primitifs, et dont les *Apsaras*, danseuses célestes, forment la cour. C'est, comme on voit, le culte de la nature pratiqué par la poésie et le chant. Les *Apsaras* sont les étoiles, dont le scintillement a été comparé à la danse (1). De là les deux conditions essentielles de l'hymne, c'est-à-dire la poésie chantée et la danse, dans les sacrifices des temps les plus anciens. Rien n'a pu porter atteinte à ces traditions ; ni la succession des siècles, ni l'asservissement de l'Inde par les musulmans, par les Mongols et par les Européens, n'en ont affaibli la puissance. Les missionnaires eux-mêmes n'ont pu opérer un petit nombre de con-

(1) Cependant la mythologie indoue reconnaît aussi, sous le même nom d'*apsaras*, des divinités inférieures, au nombre de *six cents millions*, qui, ravissantes de beauté, de grâce, de fraîcheur, peuplent les cieux, l'air, les montagnes, les bois, et les bords des fleuves, tantôt invisibles, et tantôt se dessinant en formes légères. Ce sont ces mêmes *apsaras* qui, sur l'ordre d'Indra, tentent la vertu des anachorètes, dont la sainteté menace le roi du ciel de la dépossession de son empire.

versions, parmi les Indiens, qu'en faisant des concessions à leur attachement pour le chant traditionnel et pour la danse dans le culte.

La danse dont il s'agit n'est en rien semblable à ce que nous appelons de ce nom : il serait plus exact de la désigner par le terme de *mimique;* car la danse des devadhâzi ne consiste pas en mouvements des pieds, mais dans l'expression des sentiments et des passions à l'aide d'attitudes, de mouvements des bras et du corps, et de jeux de physionomie. Cette danse prend des caractères très-différents, à raison des divinités auxquelles s'adressent les sacrifices, ou des incidents plus ou moins dramatiques de leur histoire. Simplement gracieuses et modestes dans le culte de quelques-unes des divinités supérieures, ces danses deviennent passionnées pendant la durée des sacrifices à d'autres dieux : dans les fêtes de Crichna, elles expriment toutes les séductions et toutes les jouissances de l'amour. Les danseuses consacrées, ou *devadhâzis*, ont, par l'effet de leur éducation, une certaine délicatesse, une certaine pudeur dans leur expression mouvementée, que n'ont pas d'autres danseuses vulgaires, appelées par les Anglais *naugth-girls*. Celles-ci, semblables aux *a'oudlem* de l'Égypte, n'ont aucune retenue dans la manifestation sensuelle du plaisir, surtout lorsqu'elles n'ont que des hommes pour spectateurs.

La musique de la danse religieuse se compose de quelques voix de devadhâzis auxquelles se réunit de temps en temps celle du *chelembikharem*, ou chef d'orchestre, qui est en même temps le directeur de la danse. Suivant un usage général de toute antiquité dans l'Orient, les chanteuses de la mélodie battent la mesure en frappant les mains l'une dans l'autre, tandis que le *chelembikharem* frappe les temps avec de petites cymbales éclatantes, appelées *tal* ou *talans*, en s'approchant des danseuses et les excitant par ce bruit et par ses paroles. L'instrument qui accompagne le chant est une flûte monotone appelée *tithâ*, laquelle soutient une sorte de pédale non interrompue ; le musicien qui en joue respire par le nez pendant l'insufflation; le *nagassarem* ou *nagassaran*, hautbois dont il a été parlé précédemment, le *toury* ou cornemuse, jouent le chant à l'unisson avec les voix, et les petits tambours *matalan* et *d'hole,* qui se frappent avec les doigts et ne produisent qu'un rhythme sourd, complètent l'orchestre.

La combinaison instrumentale est différente dans les maisons particulières où les bayadères, ou balliadères, sont appelées pour des divertissements : le son criard du hautbois est alors remplacé par la viole indienne appelée *sarungie*, à laquelle se joint parfois le *tanbourah*, et qu'accompagne toujours le rhythme du *matalan*. Il y eut, sans aucun doute, à diverses époques, plusieurs systèmes de combinaisons de sonorités pour la danse, depuis l'hymne simplement exécuté par la voix jusqu'aux réunions d'instruments les plus complexes. Nous voyons, dans un drame indien traduit par Wilson (1), plusieurs genres de sonorités réunis pour la danse d'une troupe de jeunes filles : « Tandis que les cymbales, marquant la me-« sure, brillent en s'abaissant comme les étoiles malheureuses qui « tombent du ciel, la flûte exprime le doux bourdonnement de l'a-« beille (2), pendant qu'une jeune fille pince d'un ongle habile la « vina aux sons harmonieux, et, par le mouvement de ses mains, « imite le geste de ces beautés sauvages qui, sur la face de l'inso-« lent qui les offense, laissent la trace de leur ressentiment; plus « loin, d'autres nymphes font entendre les chants les plus doux, « semblables à un essaim de mouches enivrées du nectar des fleurs; « d'autres forment des danses pleines de grâce, etc. » La vina, dont il est parlé dans ce passage, n'est plus en usage pour la danse, parce qu'elle exige une étude trop longue pour la plupart des musiciens ambulants qui accompagnent les danseuses.

Le goût de la musique et de la danse est général dans l'Inde. Il n'y a pas une réunion d'amis ou d'étrangers, chez les Hindous qui jouissent d'une certaine aisance, pour laquelle on n'appelle des musiciens et des danseuses. Dans les fêtes de quelque importance, les danseuses sont des *devadhâzis* ou bayadères des pagodes. Leur beauté n'est pas flétrie comme celle des *naugth-girls* (filles perdues); elles ont plus de grâce, plus d'habileté dans leur art; leurs ajustements sont plus riches et de meilleur goût. Parmi elles, il en est dont la voix a du charme et qui émeuvent par leur manière de chanter les *rektahs*, les *terannas* et les *touppahs* de leur répertoire. Les musiciens qui les accompagnent sont aussi attachés aux pagodes : leur instruction musicale

---

(1) Soudraka (*le Chariot de terre*), acte IV, traduit de l'anglais par Langlois, t. I, p. 77.
(2) Ce bourdonnement était la tenue en pédale dans le bas de l'instrument.

est supérieure à celle des espèces de ménétriers qu'on entend dans les rues. Leurs instruments sont la flûte, le *nagassaran* ou le *bilancojel*, la *sarungie*, quelquefois le *tanbourah*, les petites cymbales appelées *tal*, et toujours le tambour (*matalan*).

La musique et la danse n'ont pas moins d'importance dans les cérémonies du mariage que dans les autres actes de la vie. Pendant que se formule le contrat qui doit unir les époux, les voix des chanteurs et la pantomime des danseuses s'unissent pour exciter la joie dans l'assemblée. Plus tard, ce sont encore les musiciens et les danseuses qui accompagnent l'époux chez sa future ; ce sont eux qui entonnent le chant d'hyménée et qui expriment par la mimique les jouissances qui en seront la suite ; enfin, après les cérémonies religieuses, le chant et la danse se joignent au cortége qui entoure le palanquin des nouveaux mariés.

Des musiciens étaient autrefois attachés au service des souverains de l'Inde. A certaines heures déterminées par les règlements, ils devaient exécuter des chants et des danses. Un poëte chanteur ou barde, appelé *vétalika*, était chargé d'annoncer en vers au prince certaines heures du jour et de la nuit, en variant le sujet de cette annonce suivant les circonstances. Il l'éveillait par une sorte de monologue chanté, auquel succédaient les instruments et le chœur. Dans une des pièces du théâtre indien traduit par Wilson, on trouve cet exemple du chant du *vétalika* éveillant le roi :

« Salut au monarque qui, tout le jour, travaille à répandre sur « ses sujets la lumière de son règne, comme le soleil qui, dans sa « sphère, voyage sans interruption pour chasser de l'univers la « crainte et l'obscurité ! Un instant le souverain céleste, dont la « splendeur efface tout, arrête sa course à midi, avant de descendre « à l'occident. Ils sont courts aussi, les moments que notre jeune « monarque destine au plaisir et consacre au repos. »

Les rajahs de l'Inde actuelle n'ont plus de vétalika et ne se font plus éveiller par un chanteur ; mais ils ont encore des musiciens et des danseuses pour les divertissements quotidiens de leur cour.

Parmi les usages les plus anciens qu'on a faits de la musique et de la danse dans l'Inde, figure en première ligne le théâtre. On fait remonter à près de deux mille ans quelques-unes des pièces conservées de ce théâtre ; car, d'après certains rapprochements historiques, l'auteur d'un de ces ouvrages l'aurait écrit soixante-six ans

avant l'ère chrétienne. La part de la musique est bien plus considérable dans les drames indiens qu'elle ne le fut chez les Grecs : l'aperçu suivant, de quelques-uns des genres d'ouvrages dramatiques où cet art était employé, donnera aux lecteurs la démonstration de cette vérité. Remarquons d'abord qu'on ne trouve pas dans le théâtre les distinctions de tragédies, comédies, opéras, des théâtres européens, bien qu'il y ait chez les Indiens un nombre plus grand de systèmes de pièces qu'en Europe à l'époque actuelle. La tragédie, la comédie, la musique, se trouvent souvent mêlées dans un seul ouvrage. Dans la liste des genres de pièces où la musique tient une place plus ou moins importante, on distingue ceux-ci :

1° Le *bhana*. C'est, dit Wilson (1), un monologue en un acte, dans lequel l'auteur raconte, d'une manière dramatique, une variété de circonstances survenant à lui-même ou à d'autres. La musique et la danse doivent précéder et suivre la représentation. Le savant indianiste donne l'analyse d'une pièce de ce genre intitulée *Sarâda tilaka* : il croit qu'elle a dû être composée vers le douzième siècle de notre ère, mais pas plus tard.

2° Le *nâtyasâraka* consiste principalement en chant et en danse ; les sujets de la pièce sont l'amour et le plaisir ; elle est en un acte. On cite comme exemples d'ouvrages de ce genre le *Narmavati* et le *Vilâsavati*.

3° Le *prasthâna* consiste en sujets du même genre que le précédent, mais les personnages y sont d'une classe inférieure : le héros et l'héroïne sont des esclaves, et leurs compagnons, des gens sans caste. Les chants, la musique instrumentale et la danse remplissent la plus grande partie de cette composition, dont la distribution est en deux actes. On cite comme exemple du *prasthâna* une pièce qui a pour titre *Sringâra tilaka*.

4° L'*outtathya* est un sujet mythologique en un acte : le dialogue est entremêlé de chant. Ce genre de pièce a de l'analogie avec l'ancien opéra-comique ou le vaudeville français. L'ouvrage cité comme exemple est le *Dévi mahâdevam*.

---

(1) *Chefs-d'œuvre du théâtre indien, traduit de l'original sanscrit en anglais, par M. H. H. Wilson, et de l'anglais en français par M. A. Langlois* (Paris, 1828), t. I; *système dramatique des Indiens*, p. XXVII.

5° Le *srigaditam* est une pièce en un acte, dans laquelle *Sri*, déesse de la prospérité, ou la Fortune, est introduite comme personnage principal. La pièce est en partie récitée et en partie chantée.

6° L'*hallisâ* est entièrement composé de chant et de danse : c'est l'ancien opéra-ballet français. L'action est toujours en un acte : il ne s'y trouve qu'un homme avec huit ou dix femmes. On en donne comme exemple le *Kâlirêvataka*.

La manière d'employer la musique dans les drames indiens est digne d'intérêt. Il est à remarquer qu'on ne la trouvait pas seulement dans les catégories d'ouvrages dramatiques dont il vient d'être parlé ; car elle intervenait pour une grande part dans des compositions sérieuses en cinq, six ou sept actes, par exemple, dans le drame en cinq actes qui a pour titre *Vircama et Ourvasi, ou le Héros et la Nymphe*. Les trois premiers actes sont parlés en langue sanscrite ; le quatrième est entièrement lyrique. Il est écrit en prâcrit, avec des formes métriques et des chants qui appartiennent à cette langue. Des chants en chœur (à l'unisson) et des ritournelles d'instruments se font entendre en dehors de la scène. Après cette sorte d'entr'acte, la première scène commence par une cavatine que chante une apsara, sur ces paroles :

« Les cygnes qui couvrent le lac déplorent la perte d'un compagnon chéri !
« Leur douleur s'exhale en murmures harmonieux, ou se soulage par de
« douces larmes. »

Après ce chant commence un dialogue parlé par les deux apsaras qui sont en scène ; puis la seconde apsara chante ce couplet, qui se rattache aux consolations adressées par elle à sa compagne :

« Au milieu de ce vaste lac, où le lotus s'élève et prête aux ondes sa beauté
« et son parfum, les cygnes majestueux, réunissant leurs troupes folâtres,
« déploient leur blanc plumage aux rayons du jour naissant. »

Les apsaras sortent et l'on entend au loin un chœur chanté sur ces paroles qui annoncent la catastrophe :

« Le roi des éléphants erre maintenant, séparé de sa compagne ; dans l'é-
« garement de sa douleur, il vient se plaindre aux forêts de son malheureux
« sort. Guidé par le seul désespoir, il se perd au milieu de ces noirs bos-
« quets ; il repousse loin de lui ses riches ornements, il ne veut que des guir-
« landes de fleurs sauvages. »

Le sujet de la scène est le désespoir de *Pourouravas*, roi de Pratisthâna, qui, épris d'*Ourvasi*, apsara ou nymphe de la cour d'Indra, l'a vue se transformer en liane, pour avoir enfreint une des lois de l'empire mythologique. La raison de Pourouravas s'est égarée par l'excès de sa douleur, et son entrée en scène, annoncée par le chœur, est celle d'un insensé.

Cette scène tient à la fois de l'opéra et du mélodrame : le monologue y est à chaque instant interrompu par la musique. Tantôt c'est un air chanté par le roi, puis c'est le chœur invisible qui répond par des allusions à la situation, ou bien c'est un bruit mystérieux d'instruments. La scène est très-longue; elle se termine par le retour de Pourouravas à la raison, lorsque Ourvasi reprend sa forme primitive, par l'effet d'un talisman porté par son amant. Chacun des chants que font entendre le roi et le chœur a son mètre particulier, qui lui donne son nom et produit dans la musique une riche variété de rhythmes.

Rien de semblable n'a existé chez les Grecs, et l'on ne peut méconnaître la puissance d'invention qui se révèle dans cette scène. Le drame de *Vicrama et Ourvasi* est un des trois ouvrages attribués à Calidasa, célèbre auteur de *Sacountala*, qui, suivant l'opinion des savants, était contemporain du roi *Vicramâditya*, et vivait conséquemment un demi-siècle avant l'ère chrétienne. Dans ces derniers temps, on a essayé de diminuer l'ancienneté de ces compositions et en général de la plupart des monuments de la littérature indienne; mais on n'a pu appuyer cette opinion par aucune solide objection. L'illustre savant à qui l'on est redevable de la traduction du théâtre indien, Wilson, n'a eu de doute à ce sujet qu'en remarquant, dans l'ouvrage dont il s'agit, la richesse du prâcrit qui y est parlé, ainsi que la structure élégante des phrases et la régularité des formes métriques. Il s'est demandé si ce dialecte du sanscrit avait acquis déjà cette perfection sous le règne de Vicramâditya; toutefois il n'a point entrepris de résoudre la question, n'ayant pas, pour le faire, les éléments nécessaires.

CHAPITRE NEUVIÈME.

RÉSUMÉ DES CHAPITRES PRÉCÉDENTS.

Un coup d'œil rapide sur lès faits exposés dans ce livre et sur leurs conséquences conduit à reconnaître dans la population indienne un degré de supériorité sur la race sémitique. Douée du génie des sciences et des arts, elle embrassa, par son intelligence, les domaines de toutes les directions de l'esprit. Plus sensibles à l'euphonie qu'aucune autre nation, les Indiens se sont fait la langue la plus harmonieuse, la plus riche, et en même temps la mieux construite de toutes. La variété de formes de leur poésie est en quelque sorte sans limite; car dans tous les genres où ils se sont exercés, ils ont fait preuve d'autant de flexibilité dans les mètres, comme moyen d'expression, que d'originalité, par le sentiment et les idées. En philosophie, ils ont devancé tous les peuples par la diversité des doctrines, et leur dialectique s'est montrée aussi ingénieuse que solide. D'une adresse merveilleuse dans les exercices du corps, ils n'y sont pas moins gracieux qu'agiles, et leur danse peut être citée comme modèle de souplesse et d'élégance par l'harmonie des poses, comme leur mimique par le jeu des physionomies et les gestes. Enfin, leur musique a été conçue à la fois et comme art, par son but d'impression, et comme science, par la solidité de ses principes.

Toutefois, il ne faut pas le dissimuler, cet art n'avait originairement de rapport avec ce que nous appelons *musique* que par la mesure rhythmique et par la diversité des sons. La tonalité, base essentielle de cet art, était dans la musique indienne si différente de ce qu'elle est dans la nôtre, que les successions de sons par lesquelles le sens musical des habitants de l'Inde était charmé aux temps védiques, et dans la plus grande prospérité du pays, ne nous feraient éprouver que des impressions désagréables et presque douloureuses. Les circonstances qui ont modifié ce système de tonalité l'ont rapproché du nôtre, sans toutefois les identifier, ainsi qu'on l'a vu dans les mélodies indiennes données précédemment comme exemples. Ces mélodies, qui commencent et finissent par toutes les notes de la gamme, sans autre règle que la fantaisie, sont des étrangetés pour

notre oreille; car nos habitudes tonales nous font désirer la note principale de la gamme, comme une conclusion nécessaire. Si parfois nous éprouvons un certain charme à la lecture ou à l'audition de ces mélodies singulières, c'est par l'effet de leur originalité.

Mais la musique de l'Inde est séparée de l'art véritable et complet de la musique moderne par une divergence bien plus profonde, à savoir l'absence de l'harmonie, par laquelle celle-ci est parvenue à la hauteur d'une des plus grandes conceptions de l'esprit humain, et de la plus puissante cause d'émotion. Le contact des nations étrangères qui, tour à tour, ont fait la conquête de l'Inde, a pu amener par degrés les habitants à modifier les intonations de leurs modes musicaux; mais ni la domination anglaise, depuis un siècle, ni les efforts persévérants des missionnaires n'ont pu, non-seulement leur faire aimer, mais même comprendre l'union de plusieurs parties distinctes dans les réunions de voix ou d'instruments. Toutes les tentatives pour triompher du dégoût que leur inspirent les combinaisons harmoniques ont été infructueuses, même parmi les Indiens convertis au christianisme. Rendant compte de son travail pour l'arrangement du chant des hymnes de l'Inde sur les paroles des cantiques et des psaumes, traduites en hindoustani, M. Parsons dit en termes précis, dans la préface de son recueil : *L'air seul des chants est ici donné, parce qu'il n'est pas possible aux gens du pays de chanter plus d'une partie* (1). Qu'on ne s'étonne donc plus de la longue succession de siècles écoulée depuis les premiers indices de l'emploi des sons simultanés jusqu'à la formation complète de l'art harmonique; car il s'agit ici de la population la plus intelligente, la plus sensible et la plus cultivée.

Les Indiens paraissent avoir précédé tous les autres peuples dans la découverte des divers systèmes de production des sons par des appareils artificiels, car ils ont tous les timbres dont se composent les orchestres européens, et l'on ne peut assigner d'époque précise à l'invention de ces choses par eux. Ce qui n'est pas douteux, c'est que dans la classe des instruments à vent, ils ont les flûtes, c'est-à-dire le principe de la colonne d'air vibrant dans un tube sous l'impulsion du souffle; ils ont les hautbois (*nagassaran, bilancojel, sun-*

---

(1) *The air only of the tunes has been given, because it is not possible with natives to sing more than one part.*

nagie, otou), dont le principe est une anche vibrante à deux languettes; ils ont aussi le principe de l'anche battante dans le grand chalumeau appelé *moska*. Leurs trompettes grandes et petites (*bhérée* ou *bouri*, *combou* et *ramsinga*) ont l'embouchure étroite qui produit le timbre strident de ce genre d'instrument, et leurs cors (*béroub*, *natrie* et *noursing*) ont l'embouchure conique, qui donne aux instruments à tubes métalliques le son moelleux et rond. Leur *vina* est, sans aucun doute, le plus ancien et le plus riche des instruments à cordes pincées de l'antiquité, pour l'étendue et les ressources, à cause de son manche et de ses chevalets mobiles, produisant toutes les intonations des modes multipliés de la musique indienne. Leurs instruments du même genre plus modernes (*been* ou *bin*, *sitar*, *tumourah*), avec leurs cordes multipliées et leur grand nombre de cases, peuvent être comparés aux luths et aux téorbes dont la musique européenne a fait usage jusque dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Inventeurs de l'archet, et premiers auteurs du timbre des cordes soumises à son frottement, les Indiens ont varié les formes et le système des instruments qui résonnent par l'action de cet agent, comme on le voit dans le *saroh* à trois cordes de *Patna*, dans le *chikara*, dans le *rabab*, et dans le *kunjerry*, ainsi que dans les instruments plus primitifs et plus rustiques, le *ravanastron* et l'*omerti*. Ce sont encore les habitants de l'Inde qui, les premiers, ont découvert les résonnances sympathiques de deux cordes mises en relation dans de certains rapports de proportions numériques, auxquelles nous donnons le nom de *sons harmoniques*. Leurs *sarungies*, construites dans ce système, ont servi de modèles à une sorte de viole ou de *kemangeh* dė la Perse, qui passa ensuite dans l'Arabie, en Turquie, et de là dans les provinces bulgares, d'où nous est venu l'instrument perfectionné, appelé *viole d'amour*.

Dans les applications de leur musique au chant religieux, à la poésie héroïque, aux besoins de la vie individuelle et sociale, à la danse, à la mimique, à l'action dramatique, les Indiens ne se montrent pas moins supérieurs aux Grecs et aux Romains. Leurs congénères, les Aryas de la Perse, sont restés fort au-dessous d'eux à cet égard. Leur goût passionné pour la musique en rendait l'audition nécessaire aux habitants de l'Inde, dans toutes les circonstances de la vie : ce goût subsiste encore, non-seulement chez les princes et les riches, mais dans toutes les classes et même chez les plus misérables. Il est

à remarquer que, dans l'antiquité comme aujourd'hui, l'Indien ne sépare pas la musique de la poésie, de la danse, et qu'à son point de vue, l'union de ces arts est aussi intime dans le sentiment religieux que dans l'action dramatique. On n'a pu faire de conversions au christianisme dans l'Inde qu'en conservant aux chants de l'Église la forme des hymnes brahmaniques, les adaptant aux mélodies des ragas, et tolérant les danses des bayadères devant le temple, avant et après les prières et la prédication.

La littérature musicale de l'Inde, en langue sanscrite, est riche, mais à peu près inexplorée, à cause des difficultés de la matière; ces difficultés ont découragé les Européens les plus versés dans la connaissance de la langue. Il n'a pas dépendu de l'auteur de la présente Histoire de la musique que ces difficultés ne fussent écartées; mais toutes ses tentatives ont échoué contre la crainte, qu'il a rencontrée chez les savants, de ne pas atteindre le but après avoir fait de longues et pénibles études.

CHAPITRE DIXIÈME.

LA MUSIQUE DANS L'INDO-CHINE.

On ne possède que des renseignements incomplets sur la situation de la musique dans les grands États de l'Inde transgangétique, communément appelé *Indo-Chine*. Ces États sont l'Empire birman, qui renferme les royaumes d'Ava et de Pégu, puis le royaume de Siam, y compris la presqu'île de Malacca, et enfin l'empire d'Annam, dans lequel se trouvent la Cochinchine et le Tonquin. Ces deux dernières divisions, où domine le sang mongol, ont plus de rapport avec la Chine qu'avec l'Inde pour le caractère de la musique, soit par la tonalité, dont le principe est une gamme incomplète, composée de cinq notes sans demi-tons, soit par les tendances vers les sonorités éclatantes et le bruit des tambours. La musique de ces contrées offre donc peu d'intérêt, car, après ce qu'on a vu concernant la musique des Chinois, dans l'introduction de cette Histoire, celle de la Cochinchine et du Tonquin ne peut rien présenter de particulier à la curiosité des lecteurs. Il n'en est pas de même de la musique des Birmans et des Siamois; car ces peuples ont des rapports plus

intimes avec les habitants de l'Inde cisgangétique qu'avec les Chinois, quoique plus actifs, plus énergiques et moins abordables aux étrangers. Les efforts de l'Angleterre pour soumettre les Birmans n'ont abouti qu'à des désastres qui ont failli porter atteinte à sa puissance dans l'Inde en deçà du Gange. Les voyageurs ne se hasardent guère dans l'Indo-Chine, et les missionnaires qui y ont pénétré n'en sont point revenus.

Les Birmans sont éclairés; ils cultivent les sciences, la poésie, la musique, et en ont des traités théoriques. Le colonel anglais Symes, qui fut chargé d'une mission diplomatique dans le royaume d'Ava, avant la dernière guerre, et qui a publié une relation de son séjour dans ce pays, dit que la Bibliothèque royale de la capitale renferme beaucoup de traités concernant les diverses parties de la musique. Aucun de ces ouvrages n'est parvenu à Calcutta ni en Europe. D'autre part, aucune mélodie birmane n'ayant été publiée jusqu'à ce jour, les ressources nécessaires nous manquent pour étudier le caractère de la musique en usage dans les royaumes d'Ava et de Pégu.

Toutefois ce n'est pas à dire qu'il n'existe rien qui puisse nous donner une connaissance, au moins sommaire, de la situation de cet art dans l'Empire birman : plusieurs instruments de ce pays se trouvent au musée indien de Londres, et le colonel Symes en a fait connaître plusieurs autres par la relation de son séjour dans la capitale de cet empire. Il résulte de l'examen de ces organes sonores que la musique des Birmans a beaucoup d'analogie avec celle des Hindous, et l'un de ces instruments nous en fait connaître le système tonal.

La religion des Birmans est le bouddhisme. Leur langue est le *pali*, dialecte du sanscrit. Des musiciens appartenant à la classe sacerdotale chantent, pendant les sacrifices dans les temples, des hymnes analogues à ceux du culte brahmanique. Comme dans celui-ci, le bouddhisme des royaumes d'Ava et de Pégu a des danseuses consacrées qui vivent dans des monastères. On y voit aussi des processions dans lesquelles ces danseuses sont précédées par un corps de musiciens jouant des espèces de hautbois et de tambours. Dans un savant *Mémoire sur la religion et la littérature des Birmans* (1), M. Francis Buchanan dit qu'ils ont des drames en musique dont les

(1) *On the religion and literature of the Burmahs*, dans le VIme volume des *Asiatic Researches*, p. 305.

sujets sont pris en général dans les légendes de leurs héros, particulièrement de *Rama*, qui n'est autre qu'une des incarnations de Vichnou, et dont les aventures sont le sujet du célèbre poëme indien le *Ramayana*. Suivant les traditions des Birmans, ce fut ce héros qui, après avoir abandonné le trône de Bharata, fit la conquête de l'île de Ceylan et fonda leur empire. Les drames chantés et dansés, ou opéras birmans, roulent, pour la plupart, sur des sujets mythologiques. Le dialogue, déclamé sur une sorte de chant, a de l'analogie avec le récitatif des opéras européens; il est interrompu par des airs assez courts et précédé ou suivi de ritournelles d'instruments ou d'airs de danse. Il paraît que la danse birmane a plus de verve que celle des Indiens en deçà du Gange. L'auteur du mémoire qui vient d'être cité dit que les peuples de l'Indo-Chine peuvent, *comme les Français*, danser, se divertir et chanter au milieu de l'oppression et de la mauvaise fortune.

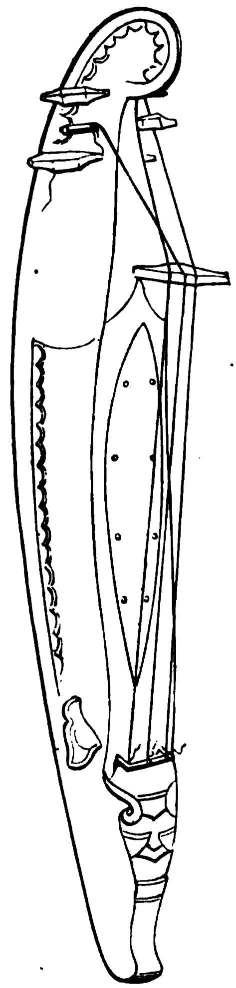


Fig. 73.

Les instruments de musique des Birmans ont de l'analogie avec ceux de l'Inde cisgangétique, particulièrement ceux qui se jouent avec l'archet; mais ils en diffèrent dans les autres classes. Une sorte de guitare à trois cordes appelée *patola*, sert particulièrement à l'accompagnement du chant; son emploi consiste à faire entendre les mêmes sons que le chanteur, et à jouer des ritournelles. Le corps de l'instrument est une caisse sonore formée de bois léger et longue d'environ un mètre dix centimètres. Le colonel Symes dit qu'il a la forme d'un crocodile; cependant la figure qu'il en donne, et qu'on voit ci-contre (fig. 73), ne ressemble guère à cet animal.

Plusieurs trous pratiqués dans le dos de l'instrument favorisent la propagation des sons. Les trois cordes, tendues par des chevilles, sont en boyau. Elles passent sur un chevalet très-élevé, et les doigts de la main gauche en varient les intonations en les appuyant sur diverses positions de la touche. La *patola* paraît être le seul instrument

à cordes pincées avec touche que possèdent les Birmans. Mais s'ils sont moins riches sous ce rapport que les habitants de l'Inde cisgangétique, ils ont deux sortes de harpes que ceux-ci ne possèdent pas. La première, particulière au Pégu, est une caisse sonore, rectangle par les côtés et par la base, mais inclinée dans la partie supérieure, de gauche à droite, dans le sens de la diminution de la longueur des cordes. Le dos et les côtés sont en *sapan* des Indes; la table d'harmonie est en bois léger à longues fibres, assez semblable au sapin d'Europe. La hauteur totale de l'instrument est de 90 centimètres, sa largeur de 50, et son épaisseur de 20.

Le nombre des cordes métalliques de cette harpe est de 25 ou 26; elles sont tendues par des chevilles placées dans la partie supérieure de l'instrument et passent sur un sillet qui forme saillie, puis sur un large chevalet, et vont s'attacher à une tringle au-dessous de la caisse sonore. Un de ces instruments est au musée indien de Londres. On en voit ici les figures prises en face et de côté, d'après ce modèle.

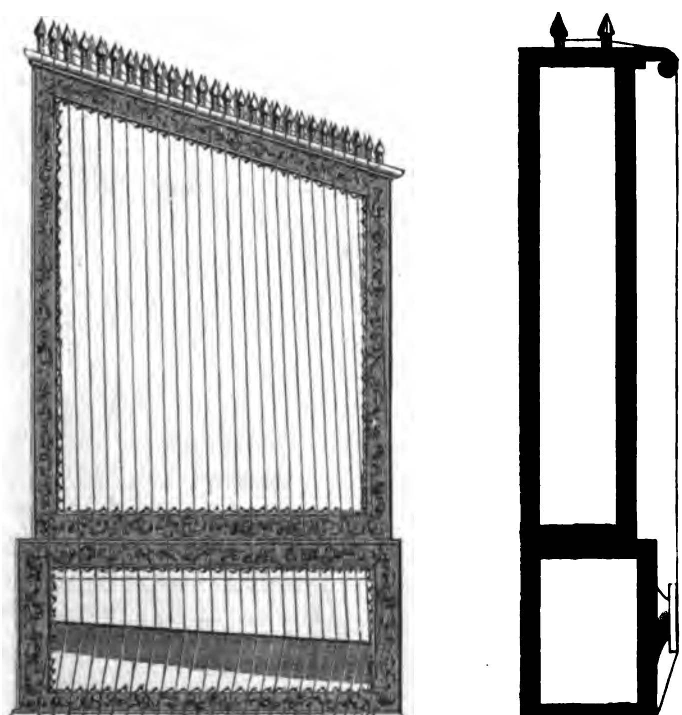


Fig. 74.

Une autre harpe birmane, appelée *soum*, appartient particulièrement au royaume d'Ava. La forme de l'instrument est gracieuse. La table d'harmonie, assez étroite, est partagée, dans le sens de la largeur, par un long sillet auquel sont attachées les cordes, au nombre de treize. Ces cordes, fixées par l'autre extrémité à la partie supérieure et courbe de l'instrument par des cordonnets de coton qui font plusieurs tours, se tendent en remontant sur le cylindre, comme cela se pratiquait pour les cithares antiques. Les bouts de ces cordonnets retombent et flottent au gré du vent. La *soum* varie en longueur de deux à cinq pieds; en moyenne, elle est de quatre pieds. La forme de l'instrument a de l'analogie avec un canot ponté. Il est fait d'une sorte de bois blanc verni. Les cordes sont métalliques. Voici la figure de la *soum* (fig. 75), d'après le dessin du colonel Symes.

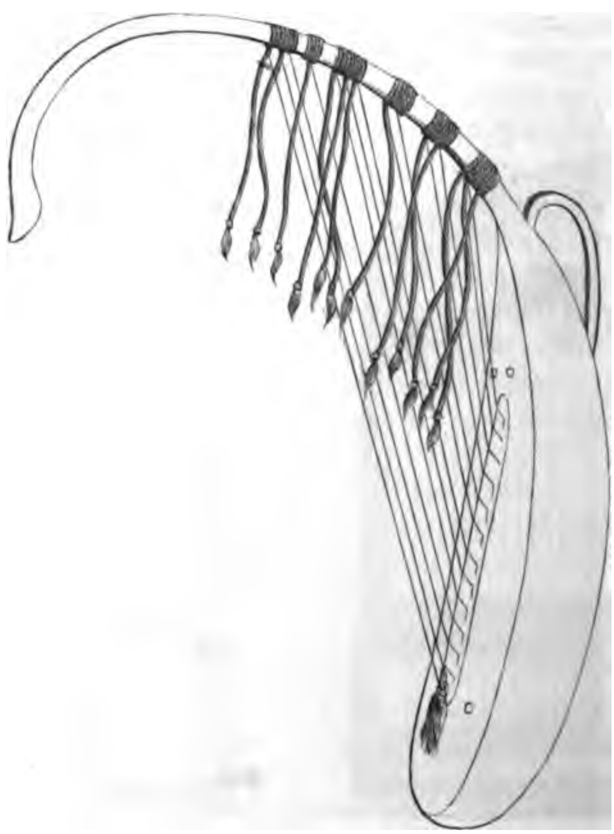


Fig. 75.

Plusieurs instruments à archet sont en usage chez les Birmans; le premier est une petite viole à trois cordes dont le corps bombé semble être celui d'un instrument à cordes pincées plutôt que d'un instrument à archet. Un modèle de cette viole appartient au musée indien de Londres; il se trouvait à l'exposition universelle de 1855, où

l'on a fait le dessin qu'on voit ci-dessous sous deux aspects (fig. 76).

L'absence de touche et la large ouverture qu'on voit dans la partie supérieure de la table ne permettent pas de comprendre comment les doigts peuvent agir sur les cordes et en varier les intonations. La forme du corps de l'ins-



Fig. 76.

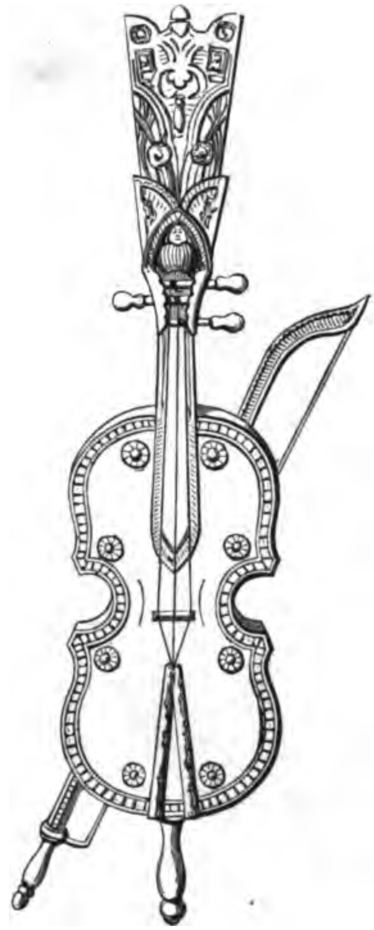


Fig. 77.

trument est aussi très-défavorable au maniement de l'archet. Cependant le catalogue du musée indien le qualifie de ***Burmese fiddle*** (violon birman).

Le ***turr*** (tourr) est un autre instrument birman à trois cordes et à archet. Hormis la tête chargée d'ornements, et dont le développement est aussi colossal que grotesque, la construction du ***turr*** est semblable à celle des instruments à archet de l'Europe, comme on le voit ci-dessus (fig. 77).

Le ***turr*** est surchargé d'ornements, de petits miroirs, de perles fausses et de nacre. La touche, épaisse et large, est richement sculp-

tée sur les bords. Les trois cordes de boyau passent sur un chevalet; mais au lieu d'aller s'attacher à une queue, comme dans nos instruments à archet, c'est une bride en étoffe qui les reçoit et les tend, en s'accrochant à une broche qui sert de pied à l'instrument. L'archet, dont la baguette est ornée comme le corps du turr, est long et lourd.



Fig. 78.

Le 3e instrument à archet des Birmans est le *saroh*, grande viole à quatre cordes de boyau et six cordes métalliques : sa forme est analogue à celle des sarohs de l'Inde cisgangétique. On le voit ici (fig. 78) sous les deux aspects, de face et de côté, d'après le modèle qui appartient au musée indien de Londres.

Comme dans les sarohs indiens, les cordes métalliques résonnent dans celui-ci par sympathie harmonique, lorsque l'archet fait vibrer les cordes à boyau.

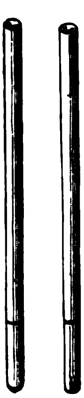


Fig. 79.

Les instruments à vent de la musique birmane ne sont probablement pas tous connus; on n'en mentionne que deux. Le premier est une flûte à bec ou à sifflet, qui a sept trous sur le devant et un derrière : le colonel Symes le figure de la manière représentée fig. 79.

L'autre instrument est une sorte de trompette, avec un pavillon fort évasé : on le joue avec une anche très-forte à deux languettes, comme celles du hautbois et du basson.

La forme de l'instrument est représentée fig. 80.

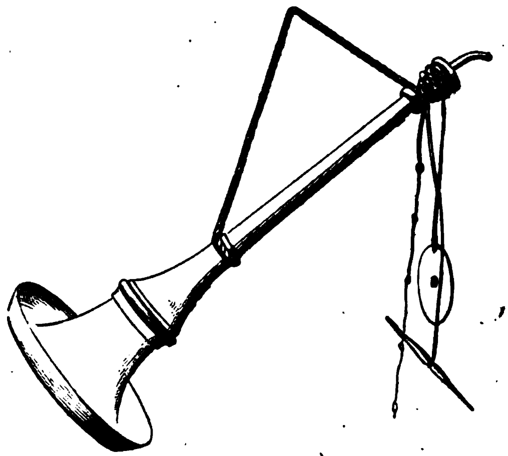


Fig. 80.

La sonorité de ce haut-bois-trompette est puissante et se propage au loin; mais elle est dure et rauque.

Le goût chinois pour les instruments de percussion s'est propagé dans toute l'Indo-Chine, mais le système tonal des Birmans et des Siamois diffère essentiellement de celui de la Chine en ce qu'il n'a pas de lacune : son octave est composée de huit sons, dans l'état actuel de cette tonalité, qui s'est vraisemblablement modifiée par degrés, comme celle du Népaul, du Dehly et du Bengale. L'instrument qui nous révèle la constitution de cette tonalité est un *harmonica* à percussion, d'environ 1 mètre 16 centimètres. Ses lames sonores sont faites de bambous fendus longitudinalement; la plus longue a 38 centimètres; la plus courte, 20 centimètres. Voici la forme de cet instrument, dont les lames se frappent avec un petit marteau placé dans chaque main.

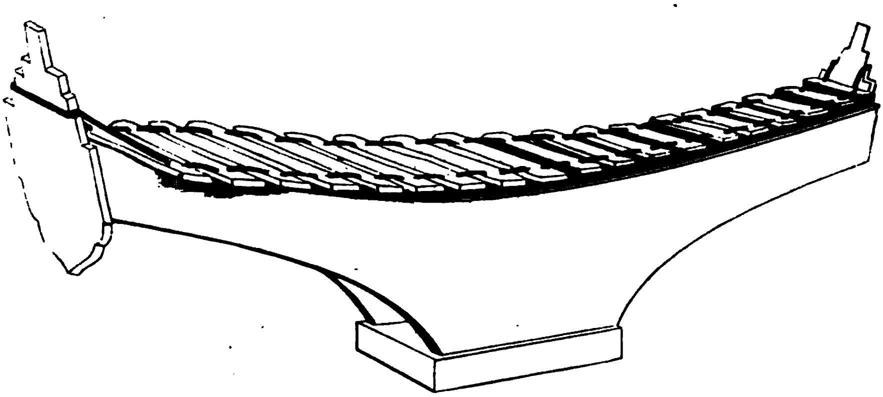


Fig. 81.

L'échelle de l'instrument ne présente pas une justesse absolue d'intervalles des sons; elle n'est qu'approximative. Pour déterminer

avec exactitude les différences minimes des intervalles de cette échelle avec ceux de la nôtre, il faudrait employer le calcul, et comparer un de ces instruments avec notre tempérament égal. M. Symes en donne l'échelle approximative, sous cette forme :



Remarquons l'identité de cette note initiale de l'échelle  avec celle de tous les peuples de l'antiquité ainsi que des Orientaux de nos jours : une telle uniformité ne peut être considérée comme l'effet du hasard.

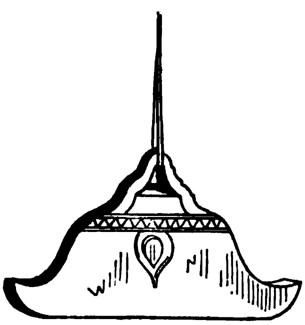


Fig. 82.

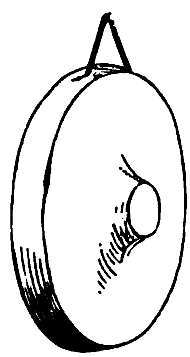


Fig. 83.



Fig. 84.

Les Birmans ont des cymbales, des gongs, semblables, quant à la forme, à ceux de la Chine, et de petites castagnettes du même métal ; on en voit ci-contre les figures (82, 83, 84).

Enfin, ils ont une série de petits gongs ou tam-tams formant une échelle de deux octaves, plus ou moins élevées, en raison du diamètre de ces corps sonores. Le plus grand de ces gongs a, suivant le diapason de l'échelle, de 18 à 23 centimètres de diamètre. La disposition de ce clavier de sons éclatants est celle-ci :

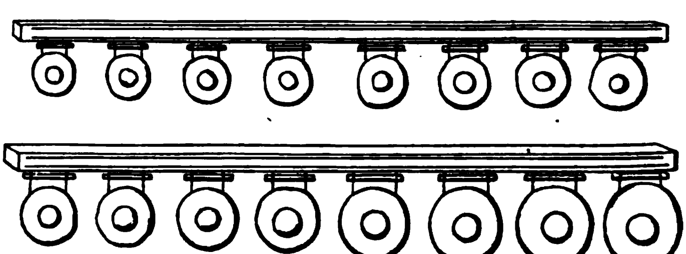


Fig. 85.

Le *tam-tam* est un tambour birman qui a la forme d'un tonnelet recouvert de bandes de cuir, et dont les peaux, tendues des deux côtés, sont frappées par les mains. On en voit la forme ci-contre (fig. 86).



Fig. 86.

Le royaume de Siam n'est guère mieux connu que l'empire Birman, en ce qui concerne la musique; on est même mieux renseigné sur les instruments des royaumes d'Ava et de Pégu que sur ceux de Siam. Cependant plusieurs chants siamois parvenus en Europe font connaître à la fois et le système tonal et le caractère mélodique de la musique du pays.

M. de la Loubère, envoyé en ambassade à Siam par Louis XIV, en 1687, et qui y séjourna pendant deux ans, est le premier qui fit connaître cette contrée, dans un ouvrage qui inspire la confiance par la simplicité de la narration (1). Ce diplomate cultivait la musique ou avait près de lui quelqu'un qui la savait, si l'on en juge par les renseignements qu'il donne sur ce sujet et par une chanson siamoise, notée régulièrement.

Sous le règne de Louis XV, il y avait à Siam un consul de France de qui La Borde reçut quelques remarques obscures ou insignifiantes, concernant la musique et les instruments de ce pays, ainsi qu'un air dont la notation ne paraît pas d'une exactitude rigoureuse, la phrase principale s'y présentant sous des aspects différents (2). Deux autres mélodies siamoises ont été publiées à Bombay, en 1837 (3). Leur caractère tonal et leurs formes paraissent plus analogues aux habitudes asiatiques que la forme européenne du chant de l'*Essai sur la musique*. Enfin, le docteur Finlayson, qui accompagna M. Crawfurd dans une mission à Siam, a fourni sur la musique siamoise quelques renseignements qui ne sont pas dépourvus d'intérêt (4). Telles sont jusqu'à ce jour les minimes ressources auxquelles

(1) *Description du royaume de Siam*, par M. de la Loubère. Amsterdam, 1700, 2 vol. in-12.

(2) *Essai sur la musique*, t. I, p. 435-436.

(3) *Eastern songs with accompaniment of piano-forte*. Bombay, 1837, in-4°.

(4) Cf. *On siamese literature, by captain James Low*, dans *First part of the vol. XX of Asiatic researches*, n° X.

on peut recourir pour avoir un aperçu de la situation de la musique dans le royaume de Siam (1).

Le docteur Finlayson dit que la musique vocale des Siamois est mélancolique et plaintive, tandis que les airs joués par les instruments sont d'un mouvement vif et gai (2). De la Loubère dit aussi que tout ce que jouent les Siamois sur leurs instruments est vif, animé, même pour la marche de leur roi. Il ajoute que ce peuple ne connaît pas plus que les Chinois le *chant en parties* (l'harmonie), et que toute sa musique est à l'unisson (3). Ce Français, contemporain de Lambert et de Lully, s'étonnait que les Siamois ne chantassent pas selon le goût de son temps. « Ils n'ont, dit-il, ni cadence (trilles), ni « tremblements (chevrotements), mais ils chantent quelquefois « comme nous sans paroles, et à la place des paroles ils ne disent « que *noi, noi*, comme nous disons *lanla-lary* (4). » Il ne faut pas croire néanmoins que le chant siamois soit entièrement dépourvu d'ornements; s'ils n'ont pas le chevrotement (en quoi ils montrent plus de goût que nos chanteurs) ni le trille, on verra tout à l'heure qu'ils font usage de l'*appoggiature* et du *gruppetto*.

Le mètre de la poésie chantée chez les Siamois a beaucoup d'analogie avec la poésie sanscrite. La langue, appelée *thay*, est un dialecte du *pali*, où se font remarquer des différences considérables avec le pali de l'empire birman. Les Siamois ont un très-grand nombre de poëmes de toute espèce, parmi lesquels se trouvent beaucoup de chansons. Les vers de ces chansons sont courts, et leurs combinaisons rhythmiques présentent toujours le même nombre de temps, comme dans cet exemple :

⏑ - || - ⏑
⏑ ⏑ - || - ⏑ ⏑
- - || ⏑ - ⏑
- ⏑ - || ⏑ ⏑ - (5).

De la Loubère a publié la mélodie d'une de ces chansons, dont il n'a

(1) Il est regrettable qu'un grand recueil de chants siamois, recueilli par ordre de M. Crawfurd, ait été perdu. Il avait été noté par un musicien malais, instruit dans la musique européenne, avec l'aide de plusieurs musiciens siamois. On ignore comment ce recueil s'est égaré.
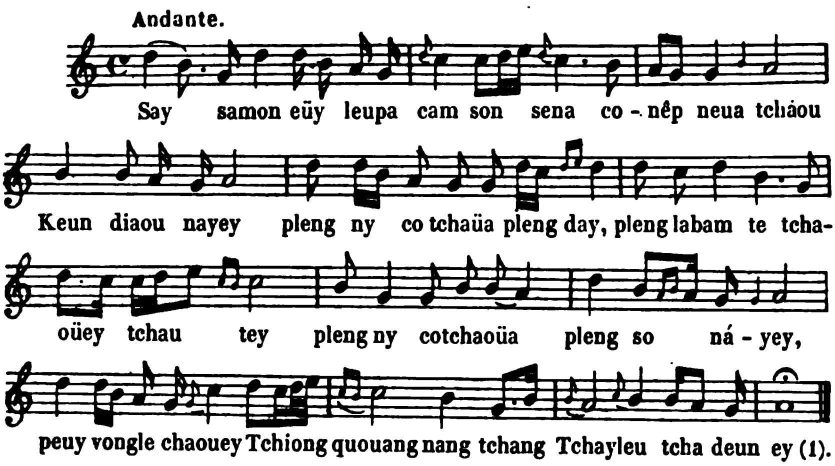
(2) *Asiatic researches*, t. XX, p. 350.

(3) De la Loubère, ouvrage cité, t. I, ch. XII, p. 207-208.

(4) *Ibid.*, p. 207.

(5) *Asiatic researches*, t. XX, p. 355.
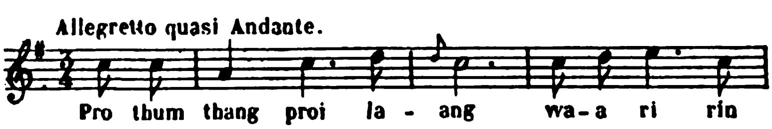
pas donné la traduction, quoiqu'il eût appris le *thay* : elle est reprcduite ici.



En chantant ces airs, l'auteur à qui nous empruntons celui-ci dit que les Siamois font entendre parfois des intonations douteuses, qu'il attribue à l'inhabileté des chanteurs. Il y aurait lieu de constater quelles sont ces intonations, si elles se font entendre sur certaines notes déterminées, et si elles s'y produisent toujours. Dans ces cas, on pourrait en conclure qu'elles constitueraient des altérations semblables à celles des anciens modes de l'Inde.

Les deux autres chansons siamoises qui suivent sont empruntées au recueil publié à Bombay en 1837.

Chanson de bain (2).
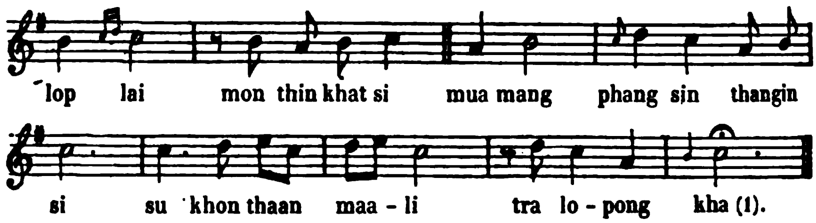


---

(1) De la Loubère, ouvrage cité, p. 207, t. I.

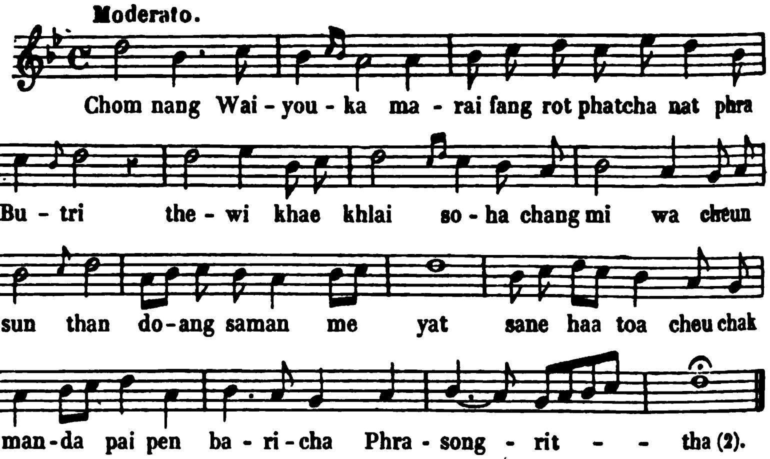
(2) Cette chanson offre une exception dans sa mesure, car elle est en trois temps. De la Loubère assure qu'il n'en a entendu aucune dans cette mesure, ou qu'il n'en a pas remarqué. La plupart des chants de l'Inde cisgangétique sont aussi en mesure binaire.

Les différences d'orthographe entre l'air rapporté par de la Loubère et ceux du recueil de Bombay proviennent de ce que l'auteur français écrit par un *s* ce que l'éditeur anglais écrit par *th*; que le premier met un *c* où l'autre met un *k*, et que celui-ci écrit *wa* où le premier met *oua*; enfin, où De la Loubère met l'*y*, l'éditeur anglais met un *i* simple.



Air appelé *O! Laû-laos.*

Moderato.



Tous les airs siamois ont un nom particulier sous lequel ils sont connus des habitants du pays. Un de ces airs, appelé *O! pi*, est une mélodie de hautbois à laquelle on a adapté des stances dont le sens est que la princesse *Iisa*, assise sur un trône de diamant, auprès de son seigneur et roi, lui adresse des louanges poétiques et dit qu'elle est prête à l'accompagner dans la brillante contrée de *Longka* (l'île de Ceylan). La mélodie de cette chanson n'est pas connue en Europe.

Les Siamois ont des pièces dramatiques mêlées de musique qui sont de véritables opéras. L'auteur d'un mémoire intéressant sur la littérature siamoise (3) les considère comme supérieurs à leurs voisins,

(1) « L'eau pure est tombée en ondes gracieuses du bain du lotus d'or. — En respectant le roi, « que de riches parfums d'Orient soient répandus sur lui : puis il deviendra rayonnant comme « le soleil. »

(2) « Wayouka est quelquefois consolée par l'affection de sa fille adoptive ; en retour, elle lui « donne de bons conseils pour sa conduite dans son état futur de femme mariée. Elle déplore « sa prochaine séparation de son enfant chéri, qui va devenir la femme du *Phrasongrit*. »

(3) Le capitaine James Low, dans les *Asiatic researches*, t. XX, p. 355.

les Birmans, dans ce genre de spectacles. Il cite particulièrement le *bot-rang*, qu'il appelle un *melodramatic opera*. Le sujet est pris dans les légendes du pays. Les développements de l'ouvrage avec les danses, les splendeurs de la mise en scène et les épisodes, en prolongent la représentation pendant dix journées. Le chœur, à l'unisson, est composé de douze chanteurs au moins; il est soutenu par un orchestre où se trouvent la plupart des instruments du pays. La musique consiste alternativement en récitatifs et en airs précédés et suivis de ritournelles. Les airs sont souvent accompagnés à l'unisson par un ou deux hautbois, appelés *pi chanai*. Les airs, dit l'auteur du mémoire cité, ne sont pas tous d'origine siamoise; car les auteurs des pièces ajustent souvent sur leurs vers des mélodies empruntées aux musiciens de Laos ou du Pégu. Les chants siamois, ayant pour base une échelle musicale complète, ont beaucoup plus de charme que les chants des Chinois. Leur signification mélodique est moins vague et a plus de variété dans les formes.

L'orchestre d'un drame musical de Siam, appelé *Pephat Khongwang*, est composé de la manière suivante :

1. Un ou deux *pi-chanai*, hautbois d'un son très-dur.
2. Un *pi-châwa*, espèce de clarinette ou de chalumeau.
3. Un *ching*, le *cheng* ou petit orgue chinois.
4. Un *sa*, sorte de violoncelle.
5. Une harpe (*kachappi*).
6. Deux flûtes (*khlovie*).
7. Une grande trompette (*tri*).
8. Une petite trompette (*sang*).
9. Un *randât*, appareil de lames de bois sonore.
10. Un *pat-kong*, appareil de timbres qui se frappent avec deux bâtons.
11. Un *khongwang*, instrument composé de boules métalliques qu'on fait résonner en les agitant.
12. 30 paires de *krap*, castagnettes de bambou, longues de 40 centimètres.
13. Quatre paires de *krap-phoûng*, petites castagnettes.
14. Un gong (semblable à ceux de la Chine).
15. Un *chang kati*, petit gong.
16. Un *thoumgo tuapan*, petit tambour plat.
17. Un *khlang toa photoa mea*, large tambour plat.
18. Un *taphon* ou *tapon*, long tambour étroit.
19. Un *aramana*, espèce de tambourin.

Les Siamois ont aussi un petit violon à trois cordes appelé *Trô;* mais il ne paraît pas qu'il soit admis dans l'orchestre des pièces drama-

tiques. C'est sans doute un instrument semblable à celui des Birmans.



Fig. 87.

Les formes de la plupart des instruments qui viennent d'être nommés n'ont pas été dessinées par les voyageurs, ou du moins n'ont pas été publiées. Cependant M. de la Loubère en a donné quelques-unes dans sa relation, mais ce ne sont que des instruments de percussion (1). On en reproduit ici les figures.

L'instrument à 12 timbres (*pat-kong*) est, sous une autre forme, le même système que celui des instruments à lames métalliques des Chinois, des Japonais, des Malais et des Birmans. Sur une planche épaisse, décrivant une courbe, sont implantées les tiges de douze timbres. Au centre de la courbe est placé le musicien, ayant un long bâton dans chaque main pour en frapper les timbres, qui font entendre avec éclat les sons de la mélodie. On voit ci-contre la forme de l'instrument (fig. 87).

Le tambour plat, appelé *thumgo tuapan*, est un cerceau traversé par une tige et sur lequel est tendue une peau sèche de chaque côté. Deux boules de plomb, suspendues sur les côtés par des cordonnets, frappent les deux peaux de ce tambour avec rapidité, lorsqu'on fait tourner la tige de l'instrument entre les mains. On en voit la figure page 347, fig. 88.

(1) Ouvrage cité, t. I, p. 208, t. II, p. 104.

Le *tapon* ou *taphon* siamois est le même tambour long que le *taska* des Hindous; il se bat aussi des deux côtés avec des baguettes, et sa forme est représentée fig. 89.

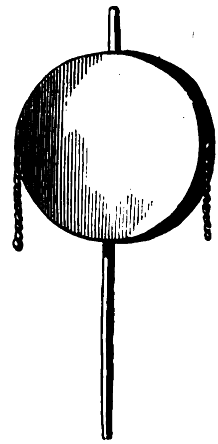


Fig. 88.

Les Siamois ont aussi un petit tambour formé d'un pot de terre cuite, avec un pied qui se met sous le bras. Le côté large de ce pot est fermé par une peau tendue sur laquelle on bat avec les doigts. Ce tambour a beaucoup d'analogie avec un tambour qu'on voit chez les anciens Égyptiens, et avec le *deraboukka* des Arabes. On en voit la forme ci-dessous (fig. 90).

Quant au gong siamois, son effet est le même que celui de tous les instruments qui portent le



Fig. 89.

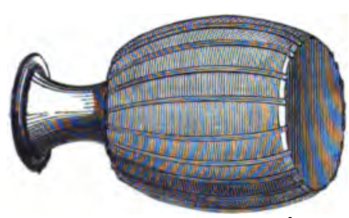


Fig. 90.

même nom à la Chine, au Japon, à Java, à la Cochinchine et dans la presqu'île de Malacca, et sa forme en diffère peu, comme on le voit ci-contre (fig. 91).

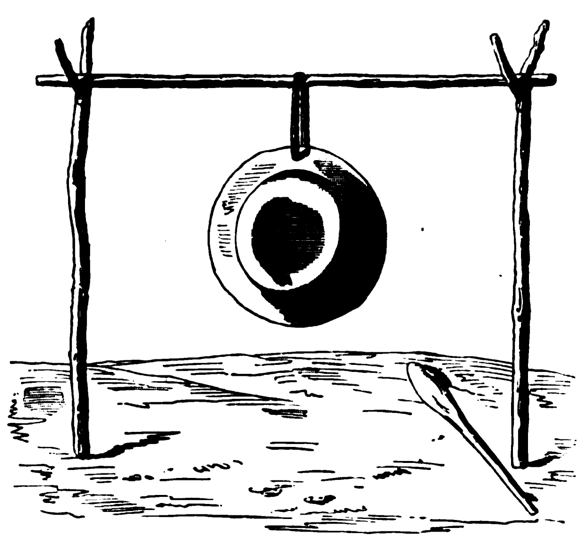


Fig. 91.

Dans ces renseignements incomplets se trouve tout ce qu'on sait jusqu'à ce jour de la musique de l'Indo-Chine. Les faits,

mieux étudiés, viendront peut-être dans l'avenir révéler les constitutions tonales, les théories rhythmiques, la nature des instruments, leur étendue, et, ce qui est fort désirable au point de vue de l'histoire générale de l'art, faire connaître dans les moindres détails ce qui concerne les drames musicaux, si dignes d'intérêt, des peuples de cette vaste contrée.

LA MUSIQUE

CHEZ LES PEUPLES D'ORIGINE ARIENNE

ET TOURANIENNE.

LIVRE SIXIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES DE LA PERSE ET DE LA TURQUIE.

CHAPITRE PREMIER.

DU SYSTÈME TONAL.

La cause et l'époque de la séparation des Aryas de l'Inde et de ceux de la Perse sont et demeureront vraisemblablement inconnues. Leur parenté n'est pas douteuse : leur berceau, suivant les données actuelles de la science historique, fut l'*Arye,* et le développement de leur population se fit sur les rives de l'Oxus, qui sépare la Sogdiane de la Bactriane. On a vu, dans le livre précédent, que les Aryas-Hindous, après avoir franchi l'Himalaya, étaient descendus dans la vallée de l'Indus, et s'y étaient longtemps arrêtés, ainsi que dans le Penjaub. Dès leur établissement dans ces contrées, le Véda fournit le moyen de ne plus les perdre de vue, et les chants védiques les font voir progressant incessamment dans la civilisation, et se formant une langue nouvelle par les modifications d'une langue plus ancienne qui, sur les bords de l'Oxus, fut la langue commune et primitive de la race arienne; car les rapports intimes qui existent entre le *zend,* langue persane des temps les plus anciens, et le *sanscrit*, langue brahmanique, démontrent suffisamment qu'elles sont filles d'une même mère.

Malheureusement pour l'objet de notre livre, ni le *zend*, ni le *parsi*, langue qui fut vulgaire dans le pays, comme le *pracrit* fut la langue populaire de l'Inde, ne nous ont pas laissé les moyens d'étudier la constitution de la musique ancienne de la Perse, comme l'ont fait les écrits des musiciens hindous, aucun livre relatif à la musique, écrit dans ces langues, n'étant parvenu jusqu'à nous. D'ailleurs, nous ne pouvons suppléer à l'absence de documents écrits sur cette matière, comme nous l'avons fait pour l'Égypte et pour l'Assy-

rie, par des images de joueurs d'instruments, ou par les instruments mêmes trouvés dans des tombeaux : jusqu'au moment où ceci est écrit, les ruines de Persépolis n'ont offert à l'historien aucune indication de ce genre. En cet état de choses, la question : *Quelle était la nature de la musique dans la Perse antique,* doit-elle donc demeurer sans réponse? Nous ne le pensons pas. A défaut de monuments, nous croyons pouvoir user de l'induction avec succès. Si nous ne parvenons pas à la démonstration absolue, il nous semble possible d'arriver à des résultats qui en approchent.

Deux peuples issus de la même souche, ayant vécu sur le même sol, et dont les langues sont sœurs, ont nécessairement, dans l'origine, des penchants analogues en ce qui concerne le chant. Après leur séparation, et par l'effet du temps qui modifie tout, des différences plus ou moins sensibles se sont produites sans doute dans les échelles de sons, ainsi que dans le caractère des mélodies, comme elles se sont introduites dans le langage; mais ces échelles tonales ont dû conserver toujours certaines analogies, de même que les racines de la langue commune et primitive se retrouvent dans les deux langues dérivées. En raisonnant ainsi, on ne fait pas de simples conjectures, car on s'appuie sur des nécessités logiques. L'étude attentive du sujet spécial de l'histoire de la musique des Perses démontrera que ces nécessités ont produit leur effet naturel, et qu'il y a eu des points de contact entre la musique des Aryas de la Perse et celle de leurs congénères de l'Inde.

Pour donner une base à l'histoire de la musique des peuples de la Perse, un seul moyen nous est offert : il consiste à remonter de l'état relativement moderne de cette musique vers l'antiquité, à l'aide de certains rapprochements de faits recueillis à diverses époques : les plus près de nous sont les premiers qui se présentent. On sait que les Turcs, dont l'origine était indo-persane, ou arienne (1), firent la conquête de la Perse au dixième siècle de notre ère, et qu'ils n'en furent dépossédés par les Mongols qu'au commencement du treizième. Leur communauté de race avec les

(1) Quelques savants disent que cette origine est touranienne, ce qui est vrai, puisque le Turkestan est le *Touran* dont il est parlé dans le Zend-Avesta ; mais le Touran était contigu à l'Iran par le nord-est, et tout porte à croire que ses premiers habitants y vinrent de la Bactriane, et se modifièrent par la vie nomade.

Persans, et leur long séjour dans la Perse, sont des indices des rapports existant entre le système tonal de leur musique et celui des habitants de ce pays. D'autre part, lorsque Amurat IV prit Bagdad, après un long siége, l'an 1047 de l'hégire (1637 de l'ère chrétienne), il ordonna que trente mille Persans, défenseurs de cette ville, fussent massacrés sous ses yeux. Pendant l'exécution de cette sentence atroce, Schah-Kuli, le plus célèbre musicien de la Perse à cette époque, parvint à pénétrer jusqu'au sultan, et chanta, aux sons de sa scheschadar (1), les malheurs de Bagdad et de ses habitants, avec des accents si touchants, que le barbare, ému et versant des larmes, ordonna de suspendre le carnage. Il emmena ce chanteur et quatre autres musiciens persans à Constantinople, où ils ranimèrent le goût de la musique, conformément aux traditions de leur pays (2). D'après ces traditions, qui se conservaient encore à Constantinople à la fin du dix-huitième siècle, le ton était divisé en quatre degrés, c'est-à-dire en quarts de ton, mais non tous égaux, car ils étaient un peu plus hauts que l'intonation du demi-ton, ou plus bas. L'intervalle était plus petit lorsqu'il précédait le demi-ton juste, et plus grand quand il le suivait (3).

L'abbé Toderini, qui nous fournit ce renseignement, et qui passa plusieurs années à Constantinople vers la fin du dix-huitième siècle, pour l'étude de la littérature, des sciences et des arts, présente le

(1) Espèce de harpe horizontale ou psaltérion.
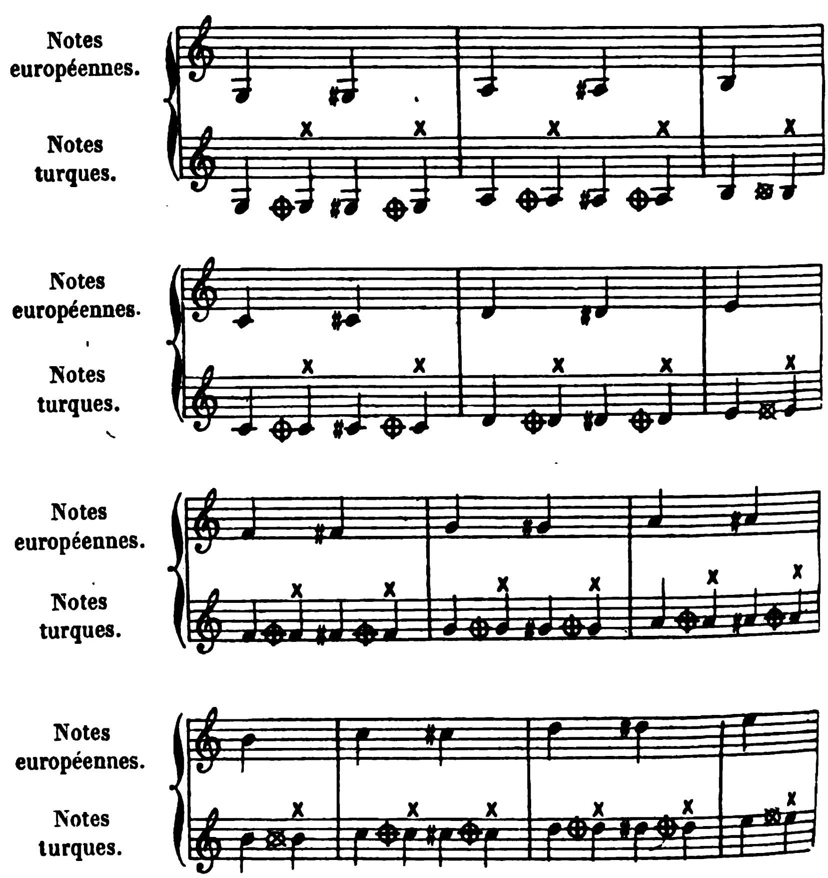
(2) Cantemir, Hist. Oth., t. III, p. 101.

(3) A dare qualche idea chiara, e distinta dell'indole e teoria della musica turchesca, convienmi descrivere questa scienza per relazion alla nostra europea. La nostra comprende dodici semituoni, et la turchesca ventiquattro. Dodici sono i semituoni, quali i nostri, ed altri dodici, parti de'nostri semituoni. Sei sono parti maggiori del nostro semituono, e sei altre sono minori. Imperciocchè ogni tuono europeo viene diviso in quattro porzioni, o gradi dai turchi maestri.

Per discernere chiaramente, e vedere la differenza de' tuoni nostri dalli turcheschi, presento il Gamma nella tavola I, con molta arte lavorato e composto da buon maestro nella musica europea, e addottrinato nella turchesca, concorsavi l'opera di due sonatori valenti nella musica ottomana. Il segno d'un O tagliato in croce dinota un tuono ora minore, ed ora maggiore del diesis : minore se al diesis precede, maggiore se viengli dietro e le segue, avendo sempre mai nella mente la premessa dottrina, che un tuono europeo dividesi in quattro gradi dai Turchi, che noi direm semituoni. Tutte le note espresse col x, sono note nella nostra musica inusitate : ma son desse necessarie nella turchescha, rendendola ricchissime di melodia, benchè spolia e digiuna d'armonico concento, sonando solo all' unisono. (Giamb. Toderini, *Letteratura turchesca*, T. I, p. 243-244.)

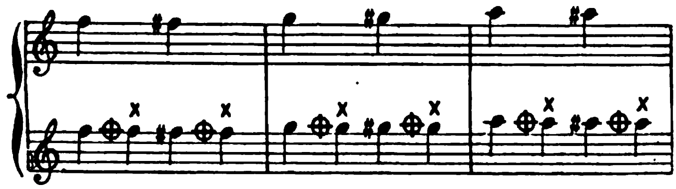
tableau suivant de l'échelle tonale des Turcs, comparée à l'échelle chromatique des Européens. Ce tableau, dit-il, a été dressé par un bon musicien de l'Europe, initié à la musique turque, avec le concours de deux bons joueurs d'instruments du pays. Pour l'intelligence de ce tableau, il est nécessaire de remarquer que le signe ⊕ indique les intervalles plus grands ou plus petits que les demi-tons divisant les tons; que celui-ci ⊠ indique la division de chacun des deux demi-tons de notre gamme; et, enfin, que celui-ci x est le signe d'intonations de la musique turque étrangères à la musique de l'Europe.

Échelle générale des sons de la musique turque.



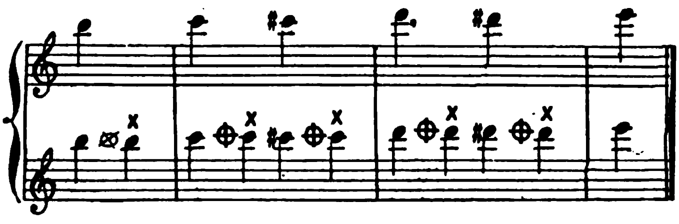
Notes européennes.

Notes turques.

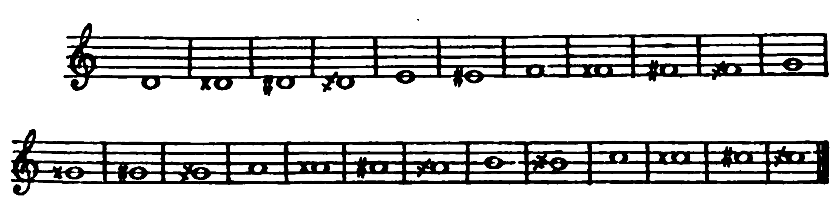


Notes européennes.

Notes turques.



Rappelons maintenant l'accord du *tanbour kebyr-tourky*, chez les Arabes : ainsi qu'on l'a vu dans le cinquième livre de cette histoire, quelques-uns des tons sont divisés par quarts sur les quatre cordes doubles de l'instrument; ce sont ceux-ci :
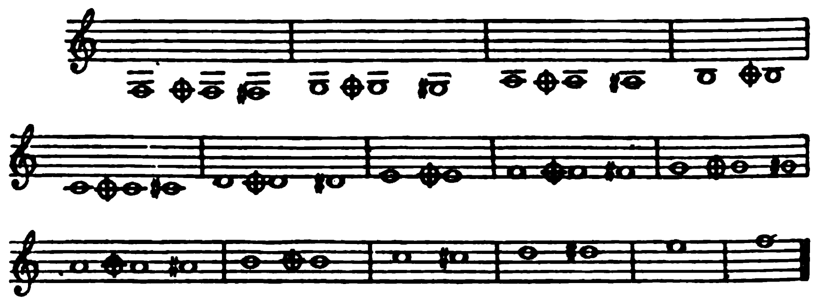


Bien que le nom de l'instrument, *tanbour kebyr-tourky*, signifie *grand tanbour turc*, l'accord du tanbour dont on se sert en Turquie n'est ni semblable à celui qu'on vient de voir, ni conforme à la théorie qui divise l'octave en vingt-quatre intervalles. Toderini nous apprend que les instruments turcs ne peuvent tous avoir ces divisions : une certaine viole, qu'il cite, paraît être le seul instrument qui les ait (1). Quant au tanbour dont il donne la figure exac-

---

(1) Non tutti pero gli stromenti turcheschi sono capaci di tutta la divisione predetta. Alcuno e mancante in qualche parte, come il tanbur, che vedesi esemplato nella Tavola I, ed è stromento di lunghissimo manico, armato di otto corde mettalliche, del quale la divisione è segnata nella figura, con i suoi accidenti.... In questo stromento pero contengonsi i più necessari tuoni, che posson servire in tutte le loro intonazioni. Toccando la viola d'amore usano di questi semituoni in tutto le ottava. (Ouvrage cité, p. 244.)

tement semblable au tanbour kebyr-tourky, son manche est divisé par tiers de ton, suivant le système arabe, sauf ses dernières notes aiguës, qui sont simplement chromatiques, c'est-à-dire par demi-tons, comme au tanbour kebyr-tourky, parce que l'espace est trop court sur le manche, dans les notes aiguës, pour que les doigts y trouvent la place nécessaire dans les intonations intermédiaires. Voici l'accord du tanbour turc donné par Toderini.



Le nom de ***grand tanbour turc*** n'est donc pas celui qui convient au tanbour ***kebyr-tourky*** des Arabes, car cet instrument est le tanbour persan dont parle Chardin (1), et qui se trouve à Paris, dans la collection de M. Adolphe Sax. Cet instrument est exactement semblable à mon grand tanbour kebyr-tourky, et son manche est aussi divisé par quarts de ton dans son octave moyenne. Au surplus, il ne faut pas oublier ce qui a été dit dans le quatrième livre, concernant les variétés de formes, de dimensions et d'accord des tanbours. Ainsi que le dit le Farabi, dès le neuvième siècle de notre ère ces formes, ces dimensions, ces accords, variaient d'une province à l'autre (2), comme les positions des cases qui déterminent les intonations. De même que les Aryas de l'Inde, les Aryas

(1) *Voyages de M. le chevalier Chardin, en Perse et autres lieux;* Paris, 1723, t. V, p. 70.

(2) Jam vero de pandura (tambura) chorâssânica dicamus eadem via procedentes, quam in iis quæ antecesserunt prosequuti sumus. Igitur dicimus diversarum terrarum incolas diversis hujus instrumenti formis uti, quæ etiam quod ad longitudinem et brevitatem, ad magnitudinem et parvitatem adtinet, inter se differunt..... Ligamenta (les cases ou touches) hujus instrumenti multa sunt, eaque ab naso ad dimidiam partem longitudinis instrumenti ponuntur in ea regione quæ extremitati partis gracilioris contigua est. Ligamentorum nonnulla apud homines omnes, et in terra quavis, eosdem semper locos retinent, alia vero locos suos mutant.... Quorum, ligamentorum mutabilium alia in usum adhibentur frequentius, alia rarius. (V. la version de M. Kosegarten, l. c., fol, 93.)

de la Perse eurent, à des époques excessivement reculées, et à différentes reprises, de grandes migrations, dont les causes furent, selon toute vraisemblance, l'excès de population dans des limites trop resserrées, et la nécessité de pourvoir aux moyens de subsistance. La direction des émigrants fut alors vers l'ouest de l'Asie, comme elle le fut encore plus tard. La partie de la Médie qui forme aujourd'hui le Kourdistan et l'Irak-Arabi fut le premier point d'arrêt de la masse émigrante. S'avançant ensuite par l'Arménie vers les contrées caucasiennes d'une part, une autre branche de cette masse s'en sépara pour entrer dans l'Asie Mineure. Ces événements durent s'accomplir environ 3,000 ans avant J.-C. Plus tard, ceux de ces émigrants qui s'étaient dirigés vers le Caucase entrèrent en Europe; les autres étaient devenus les ancêtres des Lydiens, des Phrygiens, des Cariens, des Mysiens et des Lyciens.

Ici se présente un rapprochement d'un haut intérêt pour l'histoire de la musique de ces anciens peuples. Ainsi qu'on vient de le voir, les Turcs ont emprunté aux Persans la division de leur échelle tonale par quarts de ton. La même division existait dans la Perse au septième siècle, lorsque les Arabes en firent la conquête, ainsi que le prouve le manche du tanbour bouzourk, qui a passé des Persans aux Arabes, à cette même époque. Or, on aura la preuve, dans le septième livre de cette histoire, que les Grecs aux plus anciens temps eurent pour base de leur musique une tonalité semblable, laquelle tirait son origine des Lydiens et des Phrygiens, descendants des émigrés de la Perse, connus sous le nom de *Pélasges*. De ces rapprochements on arrive à la conclusion certaine que les Perses de l'antiquité ont divisé l'octave en vingt-quatre quarts de ton, comme les Persans sous les califes et dans les temps modernes, et que le caractère de leur musique n'a pas changé.

Quelques savants ont émis l'opinion que les grandes migrations ont dû précéder la séparation des Aryas de la Perse et de l'Inde, les langues de l'Europe dérivées de l'idiome original s'éloignant davantage des formes de la souche commune que celles de l'Asie (1). Cette question, étrangère en apparence à l'objet de notre histoire, s'y rattache cependant en ce qu'elle nous ramène à notre proposi-

(1) Emile Burnouf, *Essai sur le Véda*, chap. III, p. 58.

tion, que l'échelle tonale par quarts de ton a été originairement la base de la musique de l'Inde ainsi que de la Perse, et que la division de l'octave en vingt-deux *sroutis*, exposée par les théoriciens hindous, au lieu de vingt-quatre intervalles un peu plus petits, fut une transformation de la tonalité primitive, produite par le temps. Au surplus, il ne faut pas oublier que, par la nature même de ces conceptions tonales à petits intervalles de son, les variations de leurs formes devaient être fréquentes et l'étaient en effet : les différences de conformation et de caractère des modes de la musique de l'Inde, entre les diverses provinces, constatées dans le livre précédent, nous en offrent la preuve. Il en était de même dans la Perse, suivant le témoignage du Farabi (1), et nous en trouvons la démonstration la plus évidente dans l'introduction du tiers de ton au nombre des éléments de tonalité chez les Persans, à l'époque de la conquête de leur pays par les Arabes. Mais n'anticipons pas et bornons-nous à rappeler l'attention du lecteur sur la nature éminemment variable des tonalités ayant pour base des échelles d'intervalles moindres que le demi-ton et le ton : cette considération est importante, car elle est la clef de toute l'histoire de la musique orientale, dont le principe réside dans la sensibilité nerveuse des peuples qui l'ont créée.

Bien qu'aucun monument authentique ne soit venu nous révéler la forme des modes de la musique persane, dans la plus haute antiquité, il n'est pas douteux que ces modes durent avoir un principe analogue à celui des modes des autres peuples asiatiques; principe que nous trouvons dans les traités de musique en langue sanscrite, antérieurement à l'ère chrétienne, comme chez les écrivains persans et arabes postérieurs au dixième siècle de cette ère, et qui consiste dans les différences d'intonations d'un ou de plusieurs degrés d'une même gamme, ainsi que dans la transposition de cette gamme diversement modifiée. Ce principe, nous le voyons identique aux deux extrémités de cette longue suite de siècles, à ne la prendre que du moment où elle peut être saisie par l'histoire; rien ne nous autorise donc à croire qu'il ait été différent dans une antiquité plus reculée, ni qu'il ait changé dans l'intervalle des deux

(1) Farabi, cod. Lugdun., p. 62.

points extrêmes. Entre les théories tonales de l'Inde exposées dans le *Râgavibodha* (1), la *Râgarnava* (2), la *Râgaderpana* (3), la *Sabbarinoda* (4), le *Sângita Narâyana*, le *Sângita Darpana*, le *Sângita Râtnakâra*, de Sarga-Diva, le *Sângita Dâmôdara*, ainsi que dans quelques ouvrages plus modernes en hindoustani, et la doctrine musicale des auteurs persans et arabes Abd-el-Kadir (5), Abou-Sina (6), Abou-Aloufa (7), Fakijeddin-Ahmed-Ben-Ali-el-Makrisi (8), Schamseddin el Saidoui el Demaschki (9), ainsi que des traités extraits ou analysés par Villoteau (10), il n'y a de différence que dans la nature plus ou moins étroite des intervalles de son qui entrent dans la formation des gammes; car le principe est le même, à savoir la variété des accents vocaux résultant de la faculté de changer l'intonation de ces gammes. De là le grand nombre de modes de l'ancienne musique de l'Inde, de la Perse et de l'Arabie (11).

Le système complet de la musique persane est de quarante-neuf sons, c'est-à-dire de deux octaves complètes; cependant quelques-uns de leurs écrivains ne complètent pas l'octave supérieure et réduisent le nombre des sons à quarante-huit. Abd-el-Kadir n'en compte même que quarante-deux. Comme dans la musique de l'Inde, de l'Arabie, de l'ancienne Égypte, et vraisemblablement des Chaldéens, des Assyriens et des Hébreux, la note la plus grave de l'échelle tonale de la Perse répondait et répond encore à notre *la*  ou , en raison de l'instrument que le chanteur prend pour guide. Cette identité du point de départ de

---

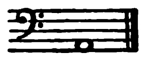
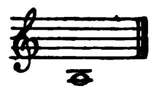
(1) Doctrine des modes musicaux.
(2) Mer des passions.
(3) Miroir des modes.
(4) Délice des assemblées.
(5) Bibl. de Leyde, n° 1061.
(6) *Ibid.*, n° 1064.
(7) Ouvrage rapporté par Chardin, qui déclare n'y avoir rien compris; ce manuscrit est maintenant au Muséum britannique.
(8) Bibl. de Leyde, n° 1062.
(9) Bibl. impér. de Paris, Mss. orientaux, n° 1214.
(10) *De l'État actuel de l'art musical en Égypte*, 1re partie (*Description de l'Égypte*, État moderne, t. XIV, édit. in-8°).
(11) Les écrivains persans qui ont traité de la musique appellent le quart de ton *nim perdeh*, demi-son. Pour eux, le son (*perdah*) est le demi-ton.

toutes les échelles tonales des peuples de l'Asie, qui se retrouve aussi dans l'Asie Mineure et dans la Grèce, est un fait important, caractéristique de la commune origine de tous les peuples de la race blanche; car les peuples des autres races ont d'autres sons initiaux dans leurs gammes. Cette considération est la première qui nous a fait penser que les plus anciens peuples sémitiques (au nombre desquels se placent les Égyptiens, les Phéniciens, les Chaldéens et les Assyriens, aussi bien que les Hébreux et les Arabes) descendent tous d'une première migration arienne, dont l'époque serait excessivement reculée. L'unité de ce point de départ tonal, et la nature enharmonique et chromatique des échelles tonales de tous ces peuples, sont certainement des caractères ethnographiques dont l'importance n'est pas moindre que ceux dont on doit la découverte à l'anthropologie ainsi qu'à la linguistique (1).

Le nombre des modes d'un système tonal est en raison de la nature et du nombre des intervalles de son qui composent son échelle. On a vu, dans le livre précédent, que la musique ancienne de l'Inde avait trente-six modes, qui différaient les uns des autres par quelque variété d'intonation, et par des suppressions de notes. La musique de la Perse, qui comportait une division d'intervalles plus petits, avait, par cela même, un nombre de modes plus étendu. Suivant les théoriciens persans qui vécurent dans les treizième et quatorzième siècles de l'ère chrétienne, les modes de leur musique sont au nombre de quatre-vingt-quatre, qu'ils divisent en y attachant une idée de localité, à savoir, en douze chambres (*perdahs*), vingt-quatre cabinets (*schôbahs*), et quarante-huit angles (*goûshahs*). Les douze perdahs, ou chambres, de ce système répondent aux douze modes de la musique arabe, et les quatre-vingt-quatre modes persans sont égaux aux quatre-vingt-quatre circulations des théoriciens arabes.

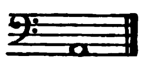
Les quatre-vingt-quatre modes persans, semblables aux cir-

(1) Les partisans d'une seule gamme donnée par la nature à tous les hommes, au nombre desquels se placent Kiesewetter et Lafage, n'ont pas saisi l'importance de ces faits, ou n'ont pas aperçu le principe qui les unit entre eux. En rapportant toute l'histoire de la musique à la gamme de la tonalité moderne, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*, ils l'ont faussée et y ont jeté la confusion.

culations arabes, commencent tous par la note fondamentale de la tonalité  ou , et les intervalles dont ils sont formés répondent à la division de l'octave en dix-sept intervalles, comme dans la tonalité arabe. Or cette tonalité a pour base la division du ton par tiers; d'où l'on peut conclure qu'elle est postérieure au système primitif de l'échelle divisée par quarts de ton. Nous avons à cet égard un renseignement tiré d'un très-ancien traité de la musique de la Perse, en persan, par Abou-Aloufa, fils de Sahid. Le titre de cet ouvrage est *Traité de musique pour le chant et pour les instruments qu'on joue avec la bouche et avec les doigts.* Il fut rapporté par Chardin, qui en donne la description (1), mais qui n'en a pas compris le sens. On y voit la figure du manche du luth, avec sa division et les noms des cordes ainsi que des cases. La doctrine d'*Abou-Aloufa* repose sur la division de l'octave en vingt-quatre parties ou quarts de ton. La musique, dit-il, est une ville divisée en *quarante-deux quartiers*, dont chacun a *trente-deux rues* (circulations ou gammes); d'où il suit que le nombre des modes fondamentaux et dérivés de la musique persane aurait été de *treize cent quarante-quatre!* Il est hors de doute que de tels nombres sont exagérés, et que tant de formes diverses n'ont pu être mises en pratique dans les gammes. On peut se rappeler à ce sujet ce que disent les commentateurs des Védas, dans l'Inde; de l'union des *ragas* et des *raginis*, dont les enfants sont en nombre immense et forment autant de modes dérivés. Le langage figuré des Orientaux se prête à toutes ces exagérations. Toutefois il ne faut pas oublier que les quatre-vingt-quatre gammes de la musique arabe, commençant par la même note, se transposent sur les dix-sept degrés qui divisent l'octave dans ce système, et forment un total de dix-sept gammes dans chaque mode, qui, multiplié par les douze modes de cette musique, produisent le nombre de deux cent quatre gammes, ayant toutes quelque différence à l'égard les unes des autres.

(1) *Voyages en Perse et autres lieux de l'Orient*, t. V, p. 106, pl. XXVI, édit. d'Amsterdam, 1711. Le manuscrit d'Abou-Aloufa est maintenant au Muséum britannique.

Toutefois, on pourrait arriver à des conclusions erronées si l'on établissait une proportion pour déterminer le nombre probable des formes de modes de la musique la plus ancienne de la Perse d'après le système de la tonalité arabe, en raison de la différence d'une échelle où l'octave est partagée en vingt-quatre intervalles, et d'une autre qui n'en a que dix-sept; car ce n'est pas ce dernier système, relativement moderne, qui peut nous guider avec succès dans nos recherches, n'étant lui-même qu'une des transformations du système primitif. Le système tonal de l'Inde, d'une part, et celui qui passa de la Lydie dans la Grèce, doivent être notre point d'appui pour parvenir aussi près que possible de la certitude sur les bases de la tonalité persanne.

Le premier principe que nous rencontrons chez les Indiens, aussi bien que chez les Grecs, consiste à prendre pour son initial des modes principaux chacun des sept degrés d'une gamme donnée. Ainsi qu'on l'a vu tout à l'heure, cette gamme commençait en Perse par le son *la* , comme dans l'Inde, dans l'Asie Mineure, dans la Grèce, en Égypte, et comme chez tous les peuples sémitiques. Son nom zend nous est inconnu, ainsi que ceux des autres degrés de l'échelle; mais son identité n'en est pas moins constatée. Ayant reconnu que la musique des Turcs est dérivée directement de la musique persane, nous avons à examiner si elle est en tout conforme à son origine. Il n'y a pas de doute à l'égard de la constitution enharmonique de l'échelle, divisée par quarts de ton; mais ainsi que le fait voir la table de Toderini, rapportée dans ce chapitre, ce n'est pas la note fondamentale de la musique de tous les peuples orientaux qui est celle du système des Turcs : celle-ci, au lieu du *la*, est le *sol*. Le fait est confirmé par un traité de la musique turque composé par M. Antoine Murat, drogman de l'ambassade de Prusse à Constantinople, au commencement du dix-neuvième siècle (1). Rien n'indique l'époque où s'est opérée cette modification,

(1) Le manuscrit de cet ouvrage, assez mal en ordre, a été trouvé à Constantinople par M. A. d'Adelburg, qui en a publié une notice étendue, avec beaucoup d'extraits dans la *Revue esthétique de Vienne* (*Aesthetische Rundschau*, an. 1867), sous ce titre : *Einiges über die Musik der Orientalen, insonderheit über das dominirende persisch-türkische Tonsystem*. J'emprunte

qui n'a eu peut-être d'autre origine que la fantaisie d'un instrumentiste, dans l'accord de son tanbour. Ce qui semble autoriser cette conjecture, c'est que la tablature du tanbour turc, représentée dans le livre de Toderini (t. I, pl. 2), a pour note grave *fa*, et que les deux octaves de son étendue sont entre cette note et *fa* aigu.

Toutefois les théoriciens de la musique turque prennent *sol* pour point de départ de la gamme, et divisent son octave en 55 commas; ce qui n'est pas mathématiquement exact, car le comma est l'intervalle de deux sons dont le rapport est 81 : 80; en sorte que sa mesure est logarithme 81 — log. 80 = 0,017920, et qu'il faut à peu près 56 commas pour faire une octave. Ces théoriciens supposent leur octave comme étant composée de deux quartes justes ou tétracordes, lesquels sont séparés par l'intervalle d'un ton. Ils donnent à chacun des tétracordes 23 commas, disposés de cette manière : 1° de *sol* à *la*, 9 commas; de *la* à *si* ♮, 7 commas; de *si* à *ut*, 7 commas. Il en résulte que le ton de *sol-la* est juste; mais *si* est trop bas de deux commas; il partage la tierce mineure *la-ut* en deux intervalles égaux. Le ton intermédiaire *ut-ré*, qui sépare les deux tétracordes, est de 9 commas. 2° Dans le deuxième tétracorde, le ton de *ré* à *mi* est de 9 commas, et la tierce mineure *mi-sol* est partagée en deux intervalles égaux, chacun de 7 commas, à savoir, 7 commas de *mi* à *fa*, et 7 commas de *fa* à *sol;* d'où il résulte que le *fa* de la gamme turque est plus élevé que le *fa* de la gamme européenne. Enfin, par ces dispositions, les deux demi-tons *mi-fa* et *si-ut* ont disparu, et la quarte de trois tons *fa-si* n'existe plus.

---

des renseignements à ce travail intéressant, qui a paru dans les numéros de la *Revue esthétique*, nos 4 à 20 (30 janvier — 31 mai).

Né à Constantinople, d'un père européen, M. Murat avait appris la musique dans sa jeunesse, et avait acquis de l'habileté dans cet art, qu'il cultivait également dans les systèmes de tonalité de l'Orient et de l'Europe. Lié avec l'abbé Toderini et avec Pierre Lampadario, premier chantre de l'église grecque à Constantinople, il fut initié par eux à la connaissance de la théorie de la musique turque. Il lut quelques-uns des livres originaux qui en traitent, et employa plusieurs années à la rédaction d'un traité sur ce sujet. Pendant près d'un demi-siècle, le manuscrit de cet ouvrage resta ignoré : M. d'Adelburg en ayant eu connaissance, pendant un séjour qu'il fit à Constantinople, en obtint la communication par l'influence de son oncle, le baron de Tecta, négociateur d'un traité avec la Porte, et en prit une copie, dont il a donné le résumé dans la *Revue esthétique*.

Si l'on veut retrouver les 55 commas de l'octave dans cette tonalité, il suffit de faire cette addition :

ton *sol-la*,	9	commas.
la-si,	7	idem.
si-ut,	7	idem.
ut-ré,	9	idem.
ré-mi,	9	idem.
mi-fa,	7	idem.
fa-sol,	7	idem.
Total....	55	commas.

Schamseddin, surnommé *el Saidovi* ou *Saidaoui*, parce qu'il était né à Saïda, ville de Syrie, et aussi *el Demeschki*, à cause de sa résidence habituelle à Damas, est l'auteur d'un des meilleurs traités arabes de musique. Sa doctrine est basée sur le système de dix-sept intervalles dans la division de l'octave (1); mais il connaît aussi le système persan, qu'il explique en plusieurs endroits de son livre. On y voit que cette théorie est conforme à celle de la musique turque; mais, ayant pour note initiale de la gamme *la*, au lieu de *sol*, la composition des tétracordes est inverse, quoique le principe soit le même, et que les deux altérations de *si* et de *fa* soient semblables. Les deux tétracordes de la gamme persane sont donc *la*, *si*, *ut*, *ré*; — *mi*, *fa*, *sol*, *la*, et les intervalles de ces notes sont ceux qu'on voit dans cette table :

la-si,	7	commas.
si-ut,	7	idem.
ut-ré,	9	idem.
ré-mi,	9	idem.
mi-fa,	7	idem.
fa-sol,	7	idem.
sol-la,	9	idem.
Total....	55	commas.

Les deux tétracordes de cette gamme persane, *la*, *si*, *ut*, *ré*, — *mi*, *fa*, *sol*, *la*, seraient précisément ceux qui composent le mode hypo-

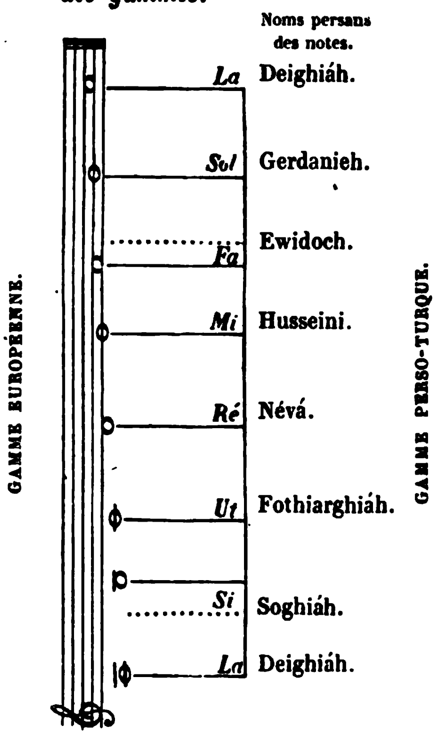
(1) Ce que La Borde a publié comme extrait de cet auteur, dans son *Essai sur la musique*, T. I, ne mérite aucune attention : il est de toute évidence que le traducteur de ces extraits n'a rien compris au sens du texte.

dorien chez les Grecs, si le faux système des tétracordes conjoints n'avait fait imaginer, par les Grecs, de commencer chaque mode par la seconde note de la gamme.

Une échelle comparative des gammes perso-turque et européenne rendra plus sensibles les différences de leurs intonations; la voici.

ÉCHELLE COMPARATIVE

des gammes.

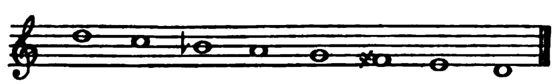


Ce tableau démontre l'exactitude de l'assertion de Toderini, que les vingt-quatre demi-tons de la première octave de l'échelle tonale de la musique perso-turque ne sont pas tous égaux (1). En effet, les intervalles *la-si* et *fa-sol* n'étant pas des tons complets, les sons contenus dans leur espace forment, de toute évidence, des intervalles plus petits que les quarts de ton par lesquels les tons *ut-ré*, *ré-mi* et *sol-la*, sont divisés.

(1) Ouvrage cité, T. I, pp. 243-244.

La disposition de ces gammes turque et persane est en opposition avec le système arabe de dix-sept intervalles dans l'octave, où les deux demi-tons naturels de la gamme sont semblables à ceux de la gamme européenne. En refléchissant à cette anomalie, qui change la nature des tierces *la-ut* et *ré-fa*, il m'a paru qu'on peut y reconnaître l'influence du système de la tonalité mongole qui a pu s'exercer sur la musique persane après la conquête de la Perse par Gengis-Khan, en 1225, et pendant la longue domination mongole sur cette contrée. On sait que les gammes de toutes les populations mongoles sont composées de cinq tons sans demi-tons; or les deux altérations par lesquelles les tierces *la-ut* et *ré-fa* deviennent presque majeures font de *si-ut* et de *mi-fa* presque des tons.

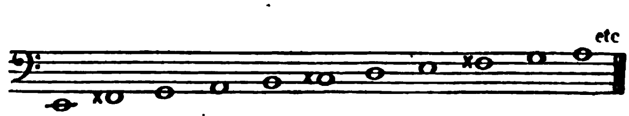
Quoi qu'il en soit de cette conjecture, on voit dans la tablature du luth de *Schirafi* (1) la même division de la gamme, avec le *fa* élevé et le *si* baissé. Voici cette gamme dans le mode *rast* :



Deux instruments de musique des Arabes font voir que ces altérations singulières se retrouvent dans l'Asie occidentale et en Égypte. Le premier de ces instruments est le *rebâb,* dont la gamme est celle-ci, fixée par des cases sur la touche (2).



L'autre instrument est le *qânon* ou *kânon*, dont les demi-tons *mi-fa* et *si-ut* sont évités en élevant *fa* et *ut* d'un *comma* (3), comme on le voit ici :



(1) Kiesewetter, qui n'a pas eu connaissance de l'altération des deux cordes *soghiah* et *ewidoch*, dans la tonalité persane, n'a donné que des traductions inexactes des gammes de Schirafi dans les divers modes (*Die Musik der Araber; Beilagen*, p. 1).

(2) Villoteau, *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux* (Description de l'Égypte, E. M. XIII, p. 361.)

(3) *Ibid*, p. 323.

Ici encore nous sommes dans la nécessité de mettre la réalité des conceptions tonales de l'Orient à l'abri de dénégations souvent reproduites, sous le prétexte que ces conceptions ne sont que le produit de spéculations théoriques, sans application possible dans la pratique de l'art. J'ai déjà invoqué à ce sujet l'autorité de savants, bons musiciens, notamment Villoteau et Toderini, lesquels ont constaté par les instruments et par des épreuves réitérées l'existence de ces tonalités dans les chants des peuples de l'Égypte, de l'Asie occidentale et de la Turquie d'Europe. Nous pouvons maintenant joindre à l'appui de leur témoignage celui de M. Murat, dont toute la vie s'est écoulée à Constantinople et à Smyrne : lui aussi cultivait la musique qu'on entend en France, en Italie, en Allemagne, et le chant ainsi que les instruments en usage dans la Turquie lui étaient également familiers. Or voici ses paroles : « Il est difficile de bien juger des « choses dont on n'a pas l'habitude, ou dont on n'a pas une con- « naissance suffisante. Les sons qui paraissent faux aux théoriciens « européens sont de grande importance et absolument nécessaires « pour la gamme des Turcs. Ainsi, on n'y pourrait faire entrer le *fa* « et le *si* de la gamme diatonique des musiciens de l'Europe sans « la rendre fausse et désagréable à l'oreille des Orientaux... Ce- « lui dont l'oreille est habituée à saisir la signification des deux to- « nalités comprend sans peine leurs nécessités respectives et ce qui « les rend si différentes l'une de l'autre. Je me suis avisé quelque- « fois de jouer une mélodie turque sur le piano, mais le caractère « du chant était absolument gâté par le *si* et le *fa* de l'instrument ; « mon oreille en éprouvait une véritable souffrance. Par la même « raison, je ne pus jamais réussir à jouer une mélodie italienne sur « le tanbour turc ; car les deux systèmes de tonalité sont en oppo- « sition inconciliable (1). »

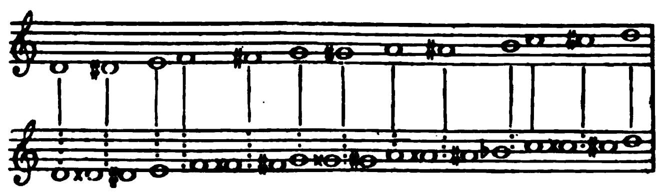
L'auteur du traité de la musique turque d'où ce passage est tiré, ajoute qu'une autre cause de séparation absolue qui existe entre les deux tonalités se trouve dans l'usage fréquent que font les Persans et les Turcs de l'intervalle de quarts de ton, tandis que la musique européenne est essentiellement diatonique. Cependant, ans en expliquer la raison, au lieu de vingt-cinq sons qui dans

(1) *Aesthetische Rundschau, Wiener Wochenschrift*; 2er Jahrg. n° 17, 7 mai 1867, p. 139.

le système perso-turc doivent composer l'octave, il n'en donne que vingt-deux à l'échelle enharmonique qu'il offre comme exemple, et qui a pour note grave la *newa* (ré), la même que la *naoua* des Arabes, c'est-à-dire la deuxième corde double du tanbour. Cet exemple est celui-ci, traduit en notation européenne :

Gamme chromatique européenne.

Gamme enharmonique perso-turque.



L'anomalie de ce système, dans une tonalité qui devrait être composée de vingt-quatre quarts de ton, provient de ce que la tablature du tanbour en usage dans la Turquie ne permet que la division conforme à l'échelle arabe par tiers de ton, à cause des difficultés de doigter sur le manche, suivant la remarque de Toderini (1). Le même auteur dit que la grande viole turque est le seul instrument qui permette de faire entendre avec justesse les quarts de ton.

La coïncidence de deux tonalités différentes et contemporaines, dans la pratique de la musique perso-turque, est de grande importance, car elle confirme par le fait ce que nous avons dit du penchant des peuples orientaux pour les petits intervalles des sons, quelles qu'en soient les proportions, et de leur antipathie pour la tonalité diatonique pure de l'Europe (2). Elle explique aussi les apparentes contradictions de doctrines qu'on a cru trouver dans les traités de musique de certains théoriciens persans. Ainsi que le déclare formellement le Farabi, l'accord des instruments variait en Perse d'une province à l'autre, au neuvième siècle (3) : dans l'une le système arabe était suivi, dans une autre on avait conservé l'ancienne échelle enharmonique de la Perse. Les auteurs de traités de musique nés dans le pays ont exposé la théorie et la pratique de l'art tantôt d'après un système, tantôt d'après l'autre. C'est ainsi que le grand encyclopédiste *El Kindi*, et son élève, *Ahmet Ben Mohammed Ben Merwan es*

---

(1) Ouvrage cité, p. 244.

(2) Cela a été déjà démontré par un passage du traité de musique de l'écrivain Arabe *El Farabi*.

(3) Voyez la note 3, p. 8 de ce volume.
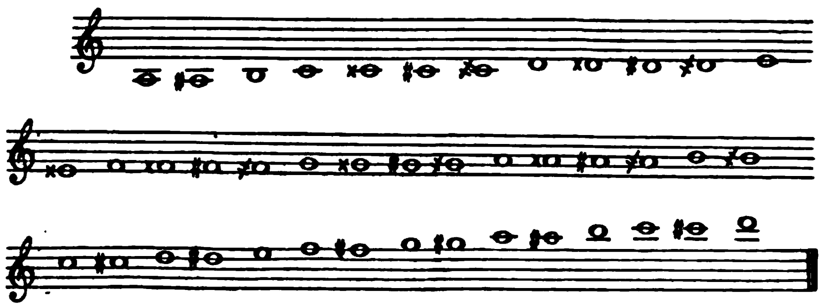
Serchafi, et plusieurs autres écrivains persans ont traité de la musique selon le système arabe de dix-sept intervalles dans l'octave, tandis que les livres d'*Abou Aloufa* et d'*Abdoulkadir Ben Isa* suivent la doctrine des vingt-quatre quarts de ton dans le même espace (1). Il est aussi des théoriciens persans qui ont essayé de faire une alliance entre la tonalité de la musique de l'Inde et les principes des musiciens de la Perse; parmi eux se distinguent particulièrement *Abou Sina*, auteur d'un traité de musique court, mais intéressant, et *Mirzakhan*, qui, dans son livre intitulé *Présent de l'Inde*, composé sous la domination mongolienne, a traité de la musique conformément aux principes exposés dans les traités hindous *Râgârnava* et *Râgadarpana*, mais en y mêlant les théories de la Perse (2).

En résumant le contenu de ce chapitre, on arrive à la démonstration de la haute antiquité d'une échelle enharmonique de vingt-quatre quarts de ton par octave, chez les Aryas de la Perse; de la propagation de cette échelle dans l'Asie Mineure et dans la Grèce, par les plus anciennes migrations; enfin, de l'identité de cette échelle avec celle de la musique turque. Après la conquête de la Perse par les Arabes, au septième siècle de notre ère, le système de musique des vainqueurs, basé sur l'échelle de dix-sept intervalles dans l'étendue de l'octave, devint en usage dans quelques provinces du pays, sans faire oublier toutefois l'ancienne échelle tonale, puisque les Turcs, après y avoir établi leur domination dès le dixième siècle, adoptèrent cette même échelle de vingt-quatre quarts de ton. Enfin, l'antiquité et l'identité de ces systèmes se démontrent encore par la notation grecque antérieure à Pythagore, c'est-à-dire au sixième siècle avant l'ère chrétienne, laquelle a été conservée par Aristide Quintillien et qu'on trouvera dans le septième livre de notre Histoire. Ce précieux monument fait voir que dans la plus ancienne tonalité des populations lydienne, phrygienne et grecque l'octave

(1) R. G. Kiesewetter n'a pas compris la division du monocorde de cet auteur, car il l'a rangé parmi ceux qui suivent le système arabe. Il n'a pas vu que toutes les divisions des intervalles pris sur le monocorde en quatre parties ne sont autre chose que des quarts de ton. Cependant la division du manche du luth par Schirafi, qu'il met en regard (*Die Musik der Araber*, tab. II et p. 33), aurait dû l'éclairer, car on y voit les deux demi-tons *mi-fa* et *si-ut* sous trois aspects différents, l'une moindre que le demi-ton juste, l'autre plus grand. Or, dans le système arabe les tons sont divisés par tiers, mais les demi-tons sont semblables à ceux de la musique européenne.

(2) W. Jones, *Asiatic Researches*, t. III, pp. 63, 65.

grave était divisée par quarts de ton, tandis que l'octave supérieure n'était composée que de demi-tons; or, le tanbour persan appelé *khoracany,* ou du Khoraçan, est exactement divisé de la même manière, sauf les quatre premiers sons, dont les intervalles sont des demi-tons, comme on le voit ici (1).



Le tanbour *bagdady*, ou de Bagdad, qui est celui des Turcs, est, comme on l'a vu (p. 356), accordé suivant le système arabe de dix-sept intervalles dans l'octave grave, et par demi-tons dans l'octave supérieure, ainsi que le fait voir la figure donnée par Toderini.

Enfin, la grande viole turque donne l'échelle divisée par quarts de ton dans l'octave grave, et par demi-tons dans l'octave supérieure.

L'analogie de l'ancienne échelle tonale grecque avec le tableau ci-dessus est ici saisissante. Ajoutons que les quatre cordes doubles du tanbour *kebyr tourky,* en usage dans la Syrie ainsi qu'en Égypte, ont sur chacune les quatre premiers sons par demi-tons, le ton qui vient ensuite divisé par tiers, les deux tons suivants divisés par quarts, le demi-ton divisé en deux, tous les autres tons divisés par tiers, et les six dernières notes placées à la distance de demi-tons (2).

Il est donc aussi démontré, par ces faits indiscutables, que les intonations antidiatoniques sont agréables aux populations orientales, et que le mélange de toutes ces intonations, de proportions différentes, n'a rien qui les blesse. La cause de ce penchant est dans le caractère sensuel des petits intervalles de son, et dans le rapport

(1) Un instrument de cette espèce fait partie de ma collection.

(2) Villoteau; *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*, dans la *Description de l'Égypte*, E. M. tome XIII, p. 257, édit. in-8°.

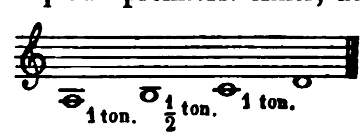
de ce caractère avec l'organisation physique des peuples de l'Asie.

Pour des oreilles européennes il ne résulte de l'audition de ces étranges successions de sons qu'une sensation d'intonations fausses, qu'on attribue à l'insuffisance du talent des musiciens de profession, mais qui en réalité sont conformes au système tonal de cette musique ainsi qu'à la tablature des instruments. D'ailleurs, cette musique, qui ne nous inspire que du dégoût, est une source de jouissances pour les habitants du pays.
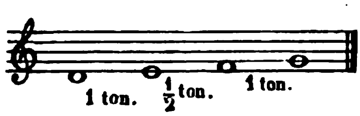
CHAPITRE DEUXIÈME.

MODES DE LA MUSIQUE PERSANE ET TURQUE.

Les anciennes idées orientales, qui supposent des rapports intimes entre la musique et l'organisation de l'univers, le *Cosmos*, s'étaient popularisées en Perse aussi bien que dans l'Inde; plus tard elles ont passé chez les Turcs. D'après cette doctrine, les théoriciens de musique persans établissent des relations étroites entre les quatre premiers sons de la gamme et les quatre éléments (1). Ainsi, dans ce système, le premier son correspond à la terre; le second, à l'air; le troisième, à l'eau, et le dernier, au feu. Quant aux trois autres sons de la gamme, ils les font dériver de l'ordre des intervalles des quatre premiers. Ainsi, de cette suite des quatre premiers sons,



ils tirent celle-ci :



Les rapports des sept sons étant trouvés, la théorie persane en établit de nouveaux entre eux et les sept planètes, de telle sorte que

(1) On sait que, dans l'ancienne physique on appelait *éléments* l'air, le feu, la terre et l'eau.

le son le plus grave ou le plus bas correspond à la lune et le plus élevé à Saturne.

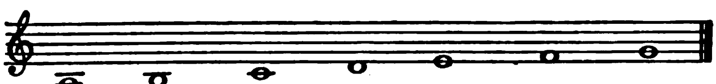
Par une combinaison des sept degrés de la gamme qu'on vient de voir, la théorie perso-turque forme douze modes distincts les uns des autres par l'ordre des intervalles des sons, et les met en rapport avec les douze signes du zodiaque. C'est par ces rapports, suivant la vieille doctrine orientale, que la musique possède les qualités merveilleuses par lesquelles elle agit sur l'organisation humaine. La théorie procède de la manière suivante à la démonstration de sa thèse :

Signes	
Le bélier Le lion Le sagittaire	sont en rapport avec le feu et avec la bile, ou le tempérament colérique.
Le taureau La Vierge Le capricorne	se rapportent à la terre et au tempérament mélancolique.
Les gémeaux La balance Le verseau	sont en rapport avec l'air et avec le tempérament sanguin.
Le cancer Le scorpion Les poissons	se rapportent à l'eau et au tempérament flegmatique.

Les douze modes, étant mis en rapport intime avec les signes du zodiaque, ont conséquemment, comme ceux-ci, des relations directes avec les quatre éléments et les quatre tempéraments. Donc, si le mode d'une mélodie répond au feu, son audition pourra porter jusqu'à la fureur une personne douée d'un tempérament bilieux, et l'on ne parviendra à la calmer qu'en lui faisant entendre une mélodie dont le mode corresponde à l'élément de l'eau et au tempérament flegmatique (1). Nous retrouverons chez les Grecs quelque chose de ces idées.

(1) Schamseddin al Saidoni al Demeschki, *Ketab fi marefat alangam v scharkha* (Livre des modes ou de la musique, etc). Mss. Bibl. impér. de Paris, n° 1214. — Le traité de musique dans l'Encyclopédie des Frères de la sagesse, en cinquante et un traités, est à la Bibliothèque de Gotha; il a pour titre : *Ressail akhuan el safa*. — Ebn-Ali-Sina, ou Avicenne, philosophe, médecin et astronome, qui vivait à la cour du calife Haroun-al-Raschid, et fut célèbre pour son habileté dans la théorie et dans la pratique de la musique, a écrit un traité de cet art, dans lequel il expose toutes ces propriétés fabuleuses.

Dans les idées persanes, arabes et turques les signes du zodiaque répondent à certaines couleurs; ainsi le bélier au jaune, les gémeaux au vert, le lion au violet, le taureau au bleu d'azur, et de même pour les autres; d'où il suit que les modes musicaux, étant en relation avec ces signes, ont aussi leurs couleurs correspondantes. Cette idée de couleurs musicales fut même appliquée aux degrés de la gamme, comme on le voit dans cette gamme persane :



Doighiáh. Soghiáh. Fothiarghiáh. Néwa. Hosséyny. Éwidoch. Gerdanieh.
Vert. Rose. Bleu noir. Violet. Jaune. Noir. Bleu clair.

On verra en son lieu, dans cette Histoire, que les modes de la musique grecque ont eu aussi des couleurs dans les modifications de leurs formes : c'est de là qu'est venu le mot *chromatique*, de χρῶμα, couleur. Les idées de ce genre sont éminemment orientales; c'est de l'Asie qu'elles passèrent dans la Grèce avec le plus ancien système de tonalité.

Les sept sons représentés dans la gamme qu'on vient de voir sont appelés *les sept principes* par les théoriciens persans, parce que chacun d'eux peut être l'initial d'une série de modes.

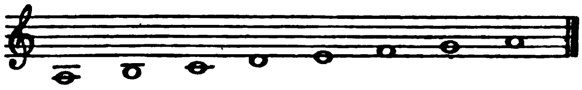
Bien qu'aucun document ne soit parvenu jusqu'à nous concernant le système de formation et de classification des modes de l'ancienne musique des Perses, il n'est pas impossible en considérant avec attention son échelle générale des sons, et la rapprochant du système antique des modes musicaux de l'Inde, d'y reconnaître une origine commune et de retrouver sinon l'identité des formes primitives, au moins des gammes analogues. La tradition, d'ailleurs, si peu variable chez les populations asiatiques, nous offre un point d'appui qui ne doit pas être négligé : elle s'est conservée dans les écrits des théoriciens persans qui ont vécu depuis le troisième siècle de l'hégire jusqu'au neuvième (860 à 1458 de l'ère chrétienne).

Quatre modes principaux engendrent tous les autres dans la tonalité de la musique persane, à savoir, le *rast*, l'*îrak*, le *zyrafkend* et l'*isfahan*. Ces noms ont été empruntés à la Perse par les Arabes pour les modes de leur musique; mais ils ont altéré les modes désignés par ces noms, pour les ajuster à leur division de l'échelle mu-

sicale en dix-sept intervalles. Or, les différences essentielles entre les tonalités arabe et persane sont de deux sortes : d'une part, l'octave de l'échelle musicale persane est divisée en vingt-quatre intervalles de quarts de ton, tandis que celle de la musique arabe se divise par quinze tiers de ton et deux demi-tons; en second lieu, les tierces entre *doighiah* (la) et *fothiarghiah* (ut), et entre *néwa* (ré) et *éwidoch* (fa) n'ont pas les mêmes proportions que ces intervalles de son dans la tonalité arabe. Il en résulte que les demi-tons *si-ut* et *mi-fa*, qui dans la musique arabe sont semblables à ceux de la musique européenne, n'existent pas dans le système musical persan, où *si* est à égale distance de *la* et d'*ut*, et *mi* à distance égale de *ré* et de *fa;* ce qui est démontré, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, par la répartition des commas de l'octave entre les divers intervalles qui la divisent. Les conséquences de ces différences essentielles de tonalité sont que les modes principaux de la musique persane, *rast, írak, zyrafkend* et *isfahan,* ne sont pas identiques à ceux qui ont les mêmes dénominations chez les Arabes. L'habitude contractée dès l'enfance chez les deux nations d'entendre et de produire les nuances différentes d'intonation des mêmes notes peut seule expliquer ces anomalies constatées par la théorie.

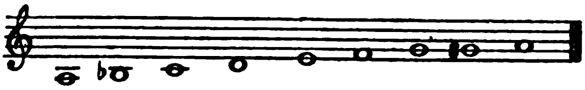
FORMES DES MODES PRINCIPAUX DE LA MUSIQUE PERSANE.

Mode *rast.*

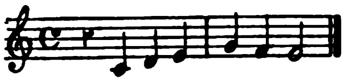


Ce mode ne diffère du deuxième ton du plain-chant que par les intonations des deuxième et cinquième notes : *la, ut, ré, fa, sol, la,* sont en parfaite justesse avec les mêmes notes européennes; mais *si* et *mi* sont au-dessous de l'intonation de ces notes dans nos gammes. Chez les Arabes les intervalles *si-ut* et *mi-fa* sont élargis, dans le mode *rast,* en élevant *ut* et *fa* d'un tiers de ton.

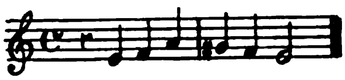
Mode *írak.*



Ce mode a, comme on voit, neuf notes dans l'octave au lieu de huit; les formes des mélodies persanes justifient cette surabondance. Lorsque le chant ne dépasse pas la septième note, ou plutôt lorsqu'il ne s'étend pas jusqu'à la dernière note de l'octave, c'est cette septième note qui est employée, comme on le voit ici :

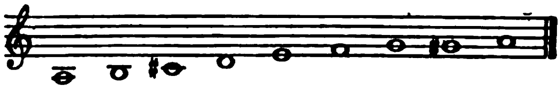


Mais lorsque la mélodie va jusqu'à la note supérieure de l'octave, c'est la huitième qui est caractéristique, comme dans cet exemple :

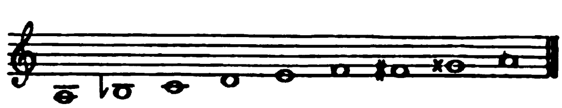


Le mode *éraq* des Arabes est l'*irak* des Persans, mais avec les modifications qui résultent de la différence des échelles tonales. Comme dans le mode *rast*, les Arabes égalisent en partie les intervalles persans de *si* ♭-*ut* et *mi-fa*, en baissant le *si* ♮ d'un tiers de ton, et élevant *ut* et *fa* d'un tiers de ton. A vrai dire, ce n'est que par ces intervalles que les oreilles européennes sont blessées d'un défaut de justesse, car toutes les autres notes répondent exactement à celles de nos gammes.

Mode *zyrafkend*.

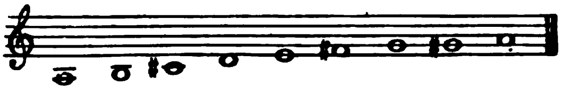


Les observations faites sur les modes *rast* et *irak* sont applicables à celui-ci ; le second degré et le cinquième sont toujours trop bas au point de vue de la musique européenne, mais toutes les autres notes sont justes. A l'égard des septième et huitième degrés, ce qui a été dit pour le mode *irak* leur est applicable dans celui-ci. Le mode *zyrafkend* des Arabes a des différences plus considérables avec celui des Persans qu'avec ceux qui précèdent. Il paraît nécessaire de le reproduire ici pour la comparaison.

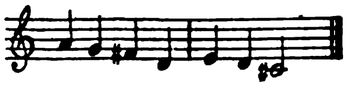


On y voit que le troisième degré n'étant point élevé d'un demi-ton, une compensation s'établit en baissant le second degré d'un tiers de ton ; mais les différences sont plus considérables entre les septième, huitième et dernière notes.

Mode *isfahan*.



Dans ce mode, la gamme de neuf notes est encore justifiée par l'emploi distinct des sons 7 et 8, en raison des formes de la mélodie ; car si le mouvement est descendant, le son 7 est employé, comme dans cet exemple :



Mais si le mouvement est ascendant, c'est le son 8 qui devient nécessaire, comme on le voit ici.



Les notes caractéristiques du mode *isfahan* sont la troisième et la sixième. Le mode du même nom dans la musique des Arabes ne diffère de celui des Persans qu'en ce que les notes 3 et 6 ne sont élevées que d'un tiers de ton, au lieu d'un demi-ton.

L'exposé de la constitution des quatre modes principaux de la musique, qu'on vient de voir, prouve que la tonalité de cette musique n'aurait rien d'étrange pour l'oreille d'un Européen si la deuxième et la cinquième notes de l'échelle générale n'étaient sensiblement plus basses que dans la nôtre, et s'il ne résultait de cette anomalie que les deux demi-tons de la gamme n'existent plus, et que leur altération a donné naissance à des intervalles bâtards, qui ne sont ni des tons ni des demi-tons. Quelle que soit la bizarrerie de ce fait, et en dépit de l'impression pénible qu'il peut produire sur nous, ce même fait est une nécessité pour les populations persane et turque.

Huit modes secondaires, appelés *rameaux* par les théoriciens per-

sans, dérivent des quatre modes principaux dont on vient de voir les formes. Deux de ces modes proviennent du rast; leurs noms sont *zenkla* et *tschak*. Les gammes de ces modes n'ont que huit notes comme celle du mode *rast*, mais quelques-unes de ces notes sont altérées d'un quart de ton.

Mode *zenkla*.



Dans cette notation, le signe ≠ représente le demi-dièse, ou le quart de ton ascendant, et le signe ♮ le demi-bémol, ou le quart de ton descendant.

Il est à remarquer que l'idée de *modes principaux* et de *modes secondaires* est commune aux Persans et aux Indiens, chez qui on l'a trouvée dans le livre précédent, et que la différence de ces modes primitifs et dérivés consiste, chez les deux peuples, dans des altérations de quelqu'une des notes du mode principal dans le mode secondaire.

Le mode *zenkla* des Arabes ne diffère de celui des Persans que par la nature de l'altération, laquelle est d'un tiers de ton au lieu d'un quart.

Mode *tschak*.

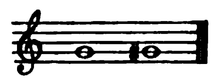


Le mode *tschak* est celui que les musiciens persans ont employé de préférence pour les chansons d'amour, à cause du caractère passionné qui résulte des deux intervalles affectés d'une double altération.

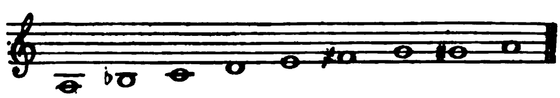
On remarque que la première note et la quatrième de la gamme ne sont jamais altérées dans les modes persans, parce que ces deux notes doivent toujours former une quarte pure.

Le mode *o'chaq* des Arabes est l'*tschak* des Persans, car les mêmes notes subissent l'altération dans l'un comme dans l'autre, conformément à l'échelle tonale de deux nations; ainsi les altérations ascen-

dantes et descendantes d'un quart de ton dans le mode persan sont d'un tiers de ton dans le mode arabe.

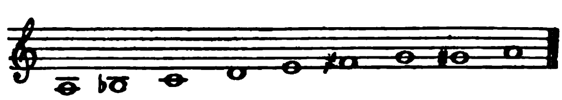
Les deux modes dérivés de l'*irak* sont le *mahyah* et l'*abouseylyk*. Ces modes, comme tous les autres, ont passé de la Perse dans l'Arabie; cependant le *mahyah* a subi une transformation dans le *mahyar* arabe, dont la gamme n'a que huit notes, au lieu de neuf. Les notes caractéristiques des modes principaux de la musique persane ne s'altèrent pas dans les modes dérivés; mais toutes les autres notes peuvent être altérées d'un quart de ton ascendant ou descendant. C'est pour ce motif que les deux notes  de l'irak sont conservées intactes dans le *mahyah* et dans l'*abouseylyk*.

Mode *mahyah*.



Ainsi qu'on le voit dans cette notation, l'altération qui donne à ce mode sa forme particulière est à la sixième note : c'est par là seulement qu'il se distingue du mode principal *ikra*.

Mode *abouseylyk*.

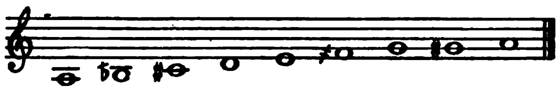


L'*abouseylyk* a subi chez les Arabes une modification semblable à celle du *mahyah*, car sa gamme est aussi réduite à huit notes. L'altération est de même à la cinquième note; mais, par une singularité bien remarquable dans la musique arabe, au lieu d'être d'un tiers de ton, elle est d'un demi-ton, étant représentée par le bémol. C'est le son 10 de l'échelle générale des 40 sons de cette musique.

Les modes dérivés du *zyrafkend* sont le *bouzourk* et le *réhaouy*. Comme le mode principal, les deux modes secondaires ont la gamme composée de neuf notes. Ils diffèrent en cela des modes qui portent les mêmes noms dans la musique arabe, car si la gamme du *bouzourk* a neuf notes, celle du *rahaouy* n'en a que huit. En général, il y a

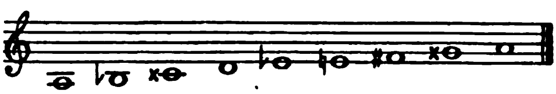
plus de régularité et d'ordre logique dans la génération des modes persans que dans les arabes, si toutefois il n'y a pas de nombreuses fautes faites par les copistes dans les chiffres arabes qui désignent les sons.

Mode *bouzourk.*



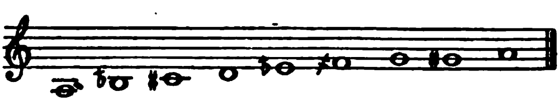
On reconnait dans ce mode secondaire la source dont il sort, nonobstant les deux altérations de la seconde et de la sixième notes : il n'en est pas de même du mode *bouzourk* arabe, dans lequel il ne reste rien des caractéristiques du *zyrafkend*, qui est reproduit ici, pour en faire la comparaison.

Mode *bouzourk* arabe.



Les quatre premières ont, en dépit des altérations, de l'analogie avec le mode principal; mais il est impossible de reconnaître celui-ci dans les cinq dernières notes, d'où les caractéristiques ont disparu.

Mode *réhaouy.*



Trois altérations des notes du *zyrafkend* se font remarquer dans le rahaouy; néanmoins on en reconnaît facilement le caractère. Ce caractère est aussi moins altéré dans le *rahaouy* des Arabes qu'il ne l'est dans le *bouzourk*, quoique sa gamme soit bornée à huit notes.
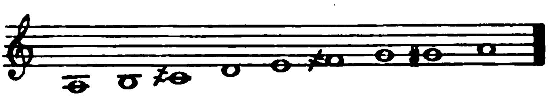
Les modes dérivés de l'*isfahan* sont le *naoua* et le *hosseyny*. Ces modes secondaires complètent le système des douze modes qui sont le fondement de toute la musique perso-turque.

Mode *naoua.*



Le mode *naoua* des Arabes n'a pas de rapport avec celui-ci : on trouverait plus d'analogie entre le mode *naoua* persan et la quatrième circulation du mode arabe *o'chaq*, quoiqu'il n'y ait que huit notes dans celui-ci.

Mode *hosseyny*.

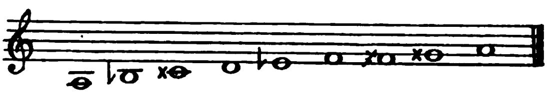


Le mode *hosseyny* des Arabes n'a quelque ressemblance avec celui des Persans que dans sa quatrième circulation, dont la gamme est composée de neuf notes : il n'y manque que l'élévation de la troisième note.

Les théoriciens persans ajoutent à ces douze modes six modes mixtes, dont chacun est formé du mélange de deux des douze premiers. Schamseddin, qui, bien qu'il ait écrit en arabe, a traité spécialement de la musique persane, donne à ces six modes le nom d'*évaza*, c'est-à-dire *composés*. Il dit bien de quels modes principaux et secondaires est composé chacun des modes mixtes, mais il n'explique pas la manière dont se fait la jonction de deux modes, pour en former un troisième. Les noms par lesquels il désigne les modes mixtes ne révèlent rien à ce sujet : il y a peu d'intérêt à savoir que du *rast* et de l'*irak* se forme le *névrouz*, du *zyrafkend* et de l'*isfahan*, le *schehémaz;* du *bouzourk* et du *zenkla*, le *salmeck;* du *rahaouy* et de l'*hosseyny*, le *zerkeschy;* du *mahyah* et de l'*abouseylik*, le *higiaz* ou *hygiaz* (1) ; enfin, du *naoua* et de l'*ischak*, le *coucht*, ne sachant quelles sont, en définitive, les gammes qui produisent ces associations. A ce dernier mode mixte s'attaché pourtant l'intérêt d'une révélation, car la musique arabe a une gamme du mode *coucht* avec ses diverses modifications appelées *circulations*. Ce mode vient de l'*ischak*, dont la gamme n'a que huit sons, comme l'*o'chaq* des Arabes ; mais la gamme du *naoua* a neuf sons dans le système persan ; la gamme du mode

(1) *Hygiaz* ou *Hedjaz* est la grande contrée de l'Arabie où est située la Mecque. Il paraît assez bizarre que ce nom de mode se trouve en Perse, et qu'il ne figure pas dans la nomenclature des modes arabes. Le Persan Mirza-Khan, dont on a un traité de la musique indienne, mentionne ce mode comme ayant été introduit dans l'Inde par les musulmans vers le XXX[e] siècle de la chronologie hindoue. Cf. W. Jones, *Asiatic Researches. On musical modes of the Hindus*, t. III, p. 71.

coucht doit donc avoir aussi neuf notes. C'est en effet ce nombre de sons qui composent la gamme du même mode dans le système tonal arabe, sous cette forme :



Or, les quatre premières notes de cette gamme, lesquelles forment la quarte fondamentale de la musique arabe comme de la musique persane, n'existent pas exactement dans le mode *naoua* arabe, tandis que les cinq dernières notes sont identiques à celles du même mode, dans la dixième circulation. D'autre part, le mode *o'chaq* arabe offre des analogies avec la première quarte du mode *coucht*. On peut donc conclure de ce rapprochement, avec une probabilité suffisante, qu'un des deux modes qui concourent à la formation d'un troisième fournit la quarte fondamentale et l'autre la quarte supérieure, sans se combiner d'aucune autre manière.

De tout ce qu'on vient de voir résulte la preuve, contre l'opinion commune, que la tonalité de la musique persane est différente de la tonalité arabe, et qu'elle repose sur d'autres principes. S'écartant l'une et l'autre de la tonalité purement diatonique, par leurs petits intervalles intermédiaires des tons, ces deux musiques affectent les oreilles européennes des mêmes impressions du défaut de justesse lorsque se produisent ces intonations étranges; cependant les connaisseurs, entre lesquels on peut citer William Gore Ouseley, avouent qu'il y a plus d'agrément dans le chant persan que dans l'arabe.

Comme les modes de la musique arabe, ceux de la musique perso-turque se transposent sur les divers degrés de l'échelle générale des sons, c'est-à-dire sur les vingt-cinq degrés qui forment les vingt-quatre quarts de ton contenus dans les limites de l'octave. Si l'on cherchait le nombre de modes qui résulterait, en théorie, de la transposition des douze modes principaux et secondaires sur ces vingt-cinq degrés, on arriverait au chiffre de *trois cents*, et si l'on y ajoutait le produit des six modes mixtes, on trouverait *quatre cent cinquante gammes* qui différeraient les unes des autres par quelque particularité. Certains auteurs de traités de musique en langue persane ont encore exagéré le nombre des modes; car on a vu, dans le premier chapitre de ce sixième livre, que le théoricien *Abou-Aloufa* en compte *treize*

cent quarante-quatre; mais les musiciens ne reconnaissent que les douze modes principaux et secondaires : ils déclarent que toute leur musique y est renfermée.

CHAPITRE TROISIÈME.

DE LA MESURE ET DU RHYTHME DANS LA MUSIQUE PERSO-TURQUE.

Dans le troisième chapitre du cinquième livre de cette Histoire générale de la musique, nous avons dit que les principes de la mesure du temps musical sont de nécessité absolue pour tous les peuples, et qu'il n'y en a pas d'autre que les divisions binaire et ternaire d'une durée quelconque. Si certaines mélodies des peuples orientaux, des Finlandais et des Serbes, semblent faire exception à ces règles éternelles, nous avons fait voir que les anomalies ne proviennent que de certains modes particuliers de combinaisons des deux principes fondamentaux, et que ces combinaisons, en apparence exceptionnelles, peuvent satisfaire le sentiment rhythmique si elles ont une certaine durée pendant laquelle l'ordre symétrique s'établit pour l'oreille. C'est ainsi qu'il a été démontré, dans le livre précédent, que les airs à cinq temps ne sont que des arrangements alternatifs des mesures à deux temps et à trois, de même que les mélodies populaires en mesure à sept temps ne sont autre chose que des combinaisons régulières de mesures à quatre temps et à trois.

Si la mesure du temps musical ne peut avoir d'autres principes que les divisions binaire et ternaire, le rhythme n'a pas, dans sa conception générale, la même simplicité, car il peut se former d'une multitude de combinaisons. Ainsi qu'on l'a vu dans le chapitre cité précédemment, le rhythme est de deux espèces, à savoir le rhythme des temps dans la mesure, et celui du nombre des mesures dans les phrases qui composent la période mélodique; or, si tous les peuples ont, à des degrés divers, le sentiment du rhythme de la mesure, il n'en est pas de même du rhythme des phrases. Dans la musique parvenue à l'état d'art véritable, telle qu'elle existe en Europe, les deux genres de rhythme sont également nécessaires; il n'en est pas de même pour les chants des peuples qui ne sont pas parvenus à la formation d'un

art semblable, et chez qui la musique est restée à l'état instinctif d'expression des sentiments. L'antiquité n'alla pas au delà de cette conception bornée des combinaisons de sons, et c'est encore dans ces conditions que se trouve l'immense majorité de l'espèce humaine.

Les peuples anciens, particulièrement les Indiens, les Grecs et les Latins, avaient une poésie métrique dans laquelle l'accentuation et la quantité n'étaient pas soumises à la symétrie rigoureuse du rhythme musical, bien que les deux arts soient régis par les mêmes lois dans la division du temps. Ainsi les dactyles et les spondées sont des quantités binaires; l'iambe et le trochée des quantités ternaires; mais les combinaisons de pieds dans les vers ne correspondent pas théoriquement aux développements rhythmiques des phrases de la mélodie; car la symétrie du rhythme musical appliquée au chant de la poésie exigerait la régularité dans le nombre des syllabes et dans le placement de l'accent, ce qui n'existe ni dans la poésie grecque ni dans la versification latine. Les Indiens des temps anciens avaient la régularité du nombre des syllabes; ce qui, comme on l'a vu, permettait de mettre en rapport symétrique la poésie sanscrite avec la période mélodique.

Bien que les monuments connus de la langue zend des anciens Perses ne soient pas en assez grand nombre pour que son système de versification ait été étudié, il y a lieu de croire que ce système était analogue à celui de la langue sanscrite, avec laquelle le zend avait des rapports, de même que le *parsi* en eut plus tard avec le *prâcrit;* d'où l'on peut conclure l'analogie de la mesure musicale et du rhythme des chants de la Perse avec ceux de l'Inde, dans les temps les plus anciens. Le grand nombre de mélodies persanes qui s'introduisirent longtemps après dans l'Inde, et qu'on y entend encore, démontre que cette analogie n'a pas cessé entre le persan moderne et l'indoustani. Quant au persan, relativement moderne, quoiqu'il soit issu des anciennes langues du pays, il a été modifié et s'est rapproché étroitement de l'arabe pendant la longue durée du Califat, et le système métrique de la poésie des deux langues est identique (1). Or, le système métrique des Arabes et des Persans a le grand avantage d'offrir

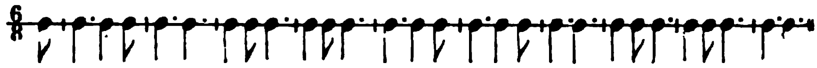
(1) M. Garcin de Tassy, *Mémoire sur la métrique arabe adaptée à l'indoustani*, dans le *Journal asiatique de* 1832.

une régularité rhythmique favorable à la mélodie, ainsi que cela va être établi.

Les éléments de la métrique persane sont de six espèces : ils se représentent ainsi : (-); (⏑ ⏑); (⏑ -); (- ⏑); (⏑ ⏑ -); (⏑ ⏑ ⏑ -).

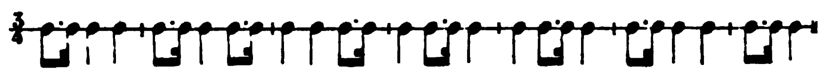
De la combinaison de ces éléments, les Persans et les Arabes ont formé seize mètres qui vont être considérés au point de vue de la musique (1).

Le premier mètre est celui-ci : ⏑ - - | ⏑ - - -, répété quatre fois pour la construction du vers, qui musicalement peut être noté de cette manière :

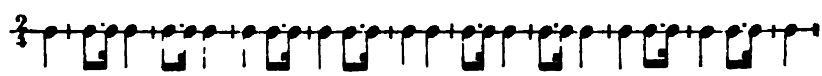


Par la continuation, le rhythme mélodique devient régulier.

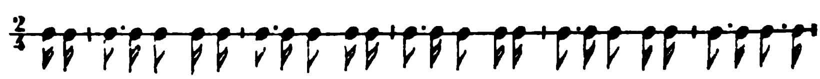
Le second mètre a cette forme : - ⏑ - - | - ⏑ - | répétée quatre fois. Son rhythme musical peut être celui-ci :



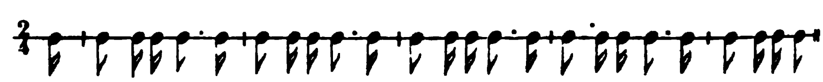
La forme du troisième mètre est celle-ci : - - ⏑ | - ⏑ répétée quatre fois. Ce mètre peut être rhythmé musicalement de cette manière :



Le quatrième mètre, qui se répète six fois dans la construction du vers, est celui-ci : ⏑ ⏑ - ⏑ -; il peut donner lieu à ce rhythme :

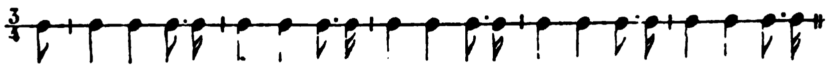


Le cinquième mètre est le précédent retourné; il a cette forme ⏑ - ⏑ ⏑ - six fois répétée. Son rhythme musical peut être ainsi formulé :

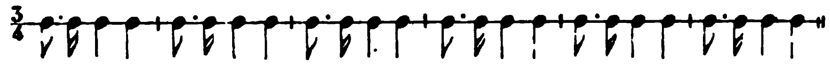


(1) M. Charles Schier, *Grammaire arabe*, Dresde, 1849, pp. 439-440. — Voir le traité d'Abd-el-kadir ou Abd-el-kader Ben Gaibi, sur les règles de la composition de la musique et du mètre, en persan, à la Bibliothèque publique de Leyde, n° 1601 des manuscrits.

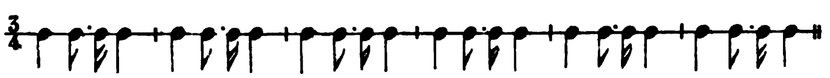
Le sixième mètre, qui a cette forme ᴗ - - -, et qui se répète six fois, ne peut être rhythmé musicalement que dans la mesure ternaire, comme on le voit ici :



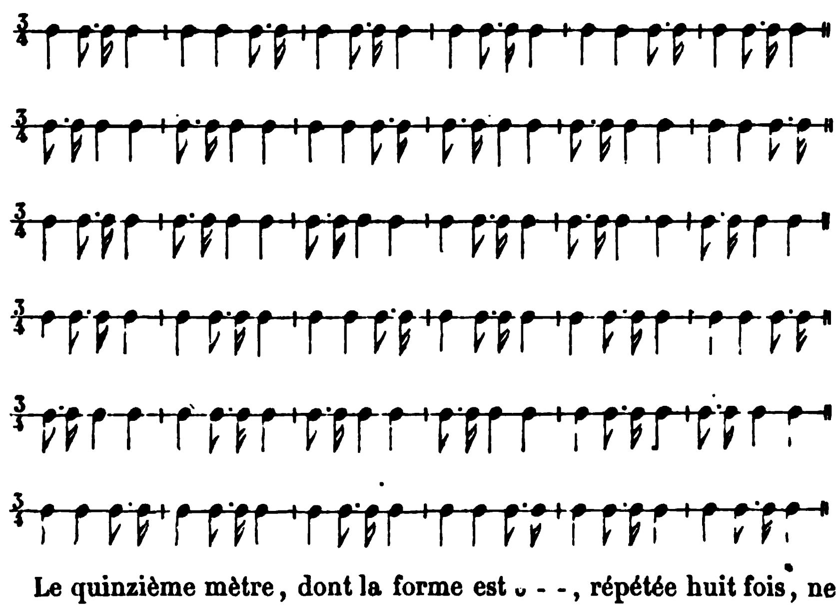
Il en est de même du septième mètre dont la forme est - ᴗ - -, et qui se répète six fois.



Le huitième mètre est du même système ; sa forme est - - ᴗ - ; elle se répète six fois, et son rhythme musical ne peut être que celui-ci :



Les six mètres, de 9 à 14, sont des combinaisons des sixième, septième et huitième, comme on le voit dans ces exemples :



Le quinzième mètre, dont la forme est ᴗ - -, répétée huit fois, ne peut être rhythmé musicalement que dans la mesure à deux temps, comme on le voit ici :



14. Zarbein,	*andante,*	à	$\frac{2}{4}$,	composé de	15	mesures.
15. Frengi-tschin,	*andante,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	6	»
16. Frengi-feri,	*andante,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	7	»
17. Nim-sakil,	*allegretto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	12	»
18. Nim-hafif,	*allegretto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	8	»
19. Feri-mahamés,	*allegretto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	8	»
20. Hezédsel,	*andante grazioso,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	5	»
21. Akiak-berewschau,	*larghetto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	13	»
22. Akiak-semasé,	*allegretto,*	»	$\frac{8}{10}$ (?),	»	1 (?)	»
23. Akiak-fahlé,	*allegretto,*	»	$\frac{12}{8}$,	»	1 (?)	»
24. Ewzát,	*allegretto,*	»	$\frac{13}{8}$ (?),	»	2 (?)	»
25. Dewré-rewán,	*allegretto,*	»	$\frac{13}{8}$ (?),	»	2 (?)	»
26. Turki-zarb,	*adagio,*	»	$\frac{25}{8}$ (?),	»	1 (?)	»
27. Jeürük-semasi,	*allegro,*	»	$\frac{3}{4}$,	»	1 (?)	»
28. Sengin-semasi,	*larghetto,*	»	$\frac{3}{4}$,	»	2 (?)	»
29. Ewfir,	*allegretto,*	»	$\frac{5}{8}$,	»	4	»
30. Soffiány,	*moderato,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	1 (?)	»
31. Asidschy-soffiany.	*allegretto,*	»	$\frac{9}{8}$,	»	1 (?)	»

Il est vraisemblable que les dix derniers noms de ce tableau, dont les divisions de temps et les nombres de mesures se présentent comme des énigmes, se rapportent à des interruptions expressives pour les paroles ou simplement fantaisistes, dans lesquelles les régularités de nombres disparaissent momentanément de la mélodie. Les voyageurs ont souvent remarqué, en effet, des perturbations de mouvement dans le chant des Orientaux, et même des suspensions plus ou moins prolongées, après lesquelles la mélodie reprend son allure primitive.

CHAPITRE QUATRIÈME.

LES MÉLODIES DE LA PERSE ET DE LA TURQUIE. — LEURS FORMES. — LEUR CARACTÈRE.

La situation de la musique dans la Perse était inconnue, même en Orient, avant que les Arabes eussent fait la conquête de ce pays, l'an 652 de l'ère chrétienne. Ils y trouvèrent l'art musical plus avancé que dans le reste de l'Asie, et reçurent des Persans les modèles de

leurs modes avec leurs dénominations, la plupart des instruments qu'ils possèdent encore, et ce furent les poëtes chanteurs persans qui leur apprirent l'art d'assouplir leur voix, jusqu'alors inculte et rude.

Les progrès des Arabes dans cet art nouveau furent rapides, et bientôt il y eut parmi eux des artistes qui excitèrent l'admiration de leurs contemporains; mais ils ne purent oublier que les Persans avaient été leurs maîtres. Ceux-ci brillèrent aussi à la cour des califes, dans le même temps que leurs élèves et émules arabes. Une immense quantité de chansons d'amour et autres fut produite dans les premiers siècles du califat, tant par les poëtes et musiciens de l'Arabie que par ceux de la Perse. Les poésies de la plupart de ces chansons ont été recueillies par un Persan, ou du moins par un chanteur originaire de la Perse. Cet homme, nommé *Abou el Faradj Ali ben el Hosseyny*, est connu sous le nom d'*Ali d'Hispahan*, parce que sa famille avait vécu dans cette ville. Il naquit à Bagdad l'an 284 de l'hégire (897 de l'ére chrétienne) et mourut dans l'année 356 (966), après avoir employé cinquante ans à former son recueil de chants, lesquels sont accompagnés de notices sur les poëtes, auteurs de ces pièces, et sur les musiciens qui en ont composé les mélodies. Ce recueil précieux a pour titre *Kittab el Aghani* (1).

Le génie persan a eu sa part, pour la poésie et la musique, dans cette époque prodigieuse de gloire, de prospérité et de progrès dans les arts et les sciences, que signale l'histoire du califat, alors que toute l'Europe était ignorante et barbare. Le cinquième livre de notre Histoire renferme sur ce sujet des renseignements suffisants qui ne doivent pas être reproduits ici.

Après la décadence et la chute du califat, et lorsque la Perse fut tombée sous la domination des Osmanlis, puis des Mongols, le silence se fait sur la situation de la musique dans ce pays jusqu'au moment de la prise de Bagdad, par Amurat IV. Alors, cinq musiciens persans, emmenés de cette ville par le vainqueur, allèrent à Constantinople faire l'éducation musicale des Turcs, et y portèrent, avec leur système tonal, leurs cantilènes passionnées.

Chardin, qui habita la Perse pendant près de dix ans, et qui a

(1) C'est ce même recueil qui a été publié par le professeur Kosegarten sous ce titre : *Alii Hispahanensis liber cantilenarum magnus ex codicibus manuscriptis arabice editus. Gripswaldiæ*, 1840 *et ann. seq.* in-4°.

bien observé les mœurs du peuple de cette contrée, est le premier voyageur qui a fourni quelques renseignements sur la musique persane. Ce qu'il en dit ne manque pas d'exactitude, mais ce sujet n'étant qu'accessoire dans ses études sur la politique et les mœurs de la Perse, il l'a simplement effleuré. Dans son livre se trouve une chanson persane notée, la première qui fut connue en Europe et que J.-J. Rousseau a reproduite dans son Dictionnaire de musique. On serait dans une erreur profonde si l'on se persuadait que ce chant, tel qu'il est rapporté par Chardin, a le caractère d'une mélodie orientale, bien que le fond en soit réel; car jamais les Orientaux n'ont eu le chant simple et réduit à ses notes radicales, comme on le trouve dans le morceau publié par le voyageur. Les Persans ont pour le chant le même goût, les mêmes habitudes que les Arabes et tous les autres Asiatiques : ils le surchargent d'ornements de tout genre. Sir William Gore Ouseley, qui a parcouru la Perse en orientaliste instruit et qui savait la musique, s'explique à ce sujet d'une manière catégorique. « Quoique leur chant (des Persans) soit toujours extrêmement énergique, dit-il, leurs airs ne sont guère qu'une suite de trilles et de « broderies (1). »

Ce goût général des ornements du chant et du jeu des instruments est inséparable de la conception de la musique pour les peuples de l'Orient, ainsi qu'on l'a déjà vu dans le cinquième livre de cette Histoire. Pour eux, ces ornements ne sont ni des trilles, ni des groupes de broderies, ni des chevrotements; ils sont la musique même, l'ensemble de la phrase et la signification de la mélodie. Ce serait en vain que, pour noter leurs airs, on leur demanderait de faire entendre le chant simple et dégagé de ces sons parasites; ils ne comprendraient pas l'objet de la demande. Il en est de cela, pour leur sentiment musical, comme du nasillement dans le chant, qui leur paraît être non-seulement une beauté, mais la nécessité absolue de la qualité des sons; et ce goût, ce n'est pas seulement chez la race sémitique qu'on le trouve; les moines grecs, les Arméniens, les prêtres de l'Abyssinie, les Juifs de l'Asie et de l'Égypte, tous surchargent leurs chants de tous les genres d'ornements dont il vient

(1) Although the singing was always extremely loud, and the tune little more than a succession of trills and shakes (*Travels in various countries of the East; more particularly Persia.* London, 1819, t. Ier, p. 244).

d'être parlé; tous nasillent, et ils se délectent de ces choses qui ne nous inspirent que du dégoût.

Il faut donc n'accorder qu'une confiance très-limitée aux airs notés des peuples orientaux rapportés par quelques historiens et par les voyageurs, lorsqu'ils sont dépouillés de leurs ornements; car il se peut que le musicien européen, en dégageant la mélodie des traits considérés par lui comme accessoires, ait précisément supprimé l'essentiel des phrases. Les chants orientaux n'ont leur signification réelle que lorsqu'ils sont notés tels qu'on les entend dans les pays d'où on les a tirés; en leur ôtant leur entourage, on ne les dénature pas moins qu'en leur accolant une partie d'accompagnement harmonisé, pour laquelle ces mélodies ne sont point faites, et qui serait antipathique au sentiment oriental.

Convaincu de l'exactitude de ces faits, dont Villoteau nous avait entretenu souvent, nous nous étions attaché à noter avec soin, et sans rien omettre, des mélodies que nous avait fait entendre, à notre demande, *Aboul d'Jaafar*, attaché de l'ambassade persane à Paris, en 1808. Quelques-unes de ces mélodies ont été publiées à Vienne, en 1822, par un voyageur (1) qui en avait fait une version simplifiée, à laquelle l'abbé Stadler a ajouté un accompagnement de piano; mais, sous cette forme étrangère, les chants ont perdu leur signification propre, et, sans aucun doute, un Persan ne les reconnaîtrait pas. Les mélodies qu'on voit ici sont telles que les chantait Aboul d'Jaafar.

Chant appelé Hidschaz (2).

N° 1

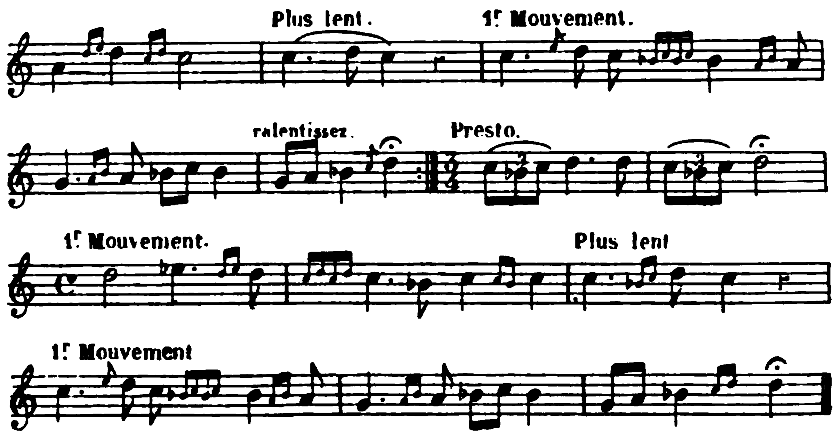


(1) M. Hussard.

(2) Feu M. Reinaud, le savant orientaliste, ne trouvait aucun sens aux inscriptions de ces chants. Je crois qu'elles ne sont que l'indication du mode, dont l'orthographe est plus ou moins altérée. C'est ainsi qu'au lieu de *Hidschaz*, il faut lire ici *Hygiaz*.

Ce premier chant est un hymne en dix strophes. Le sens de la première strophe est celui-ci :

« Moi, le faucon qui plane dans le firmament, je vais m'égarant du monde des esprits; Oh ! « ami; oh ! ami le plus cher de mon âme ! Dieu bien aimé ! Moi le favori du très-haut, je suis « éloigné de sa main. Oh ! ami ; oh ! ami le plus cher de mon âme ! Dieu bien-aimé ! »
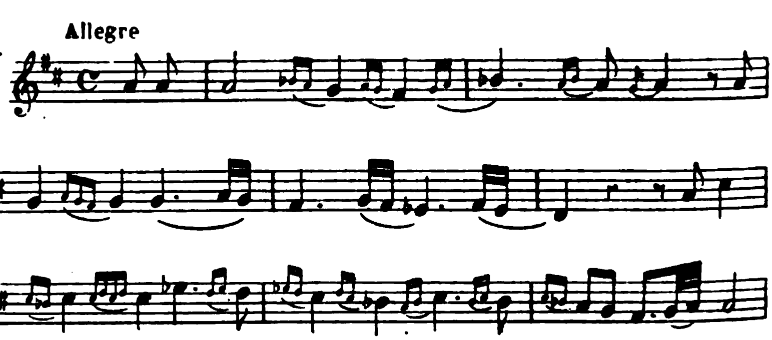


Il est nécessaire de rappeler ici au lecteur que les notes *si* et *mi* ne sont pas précisément à l'intonation de bémol; mais dans l'échelle tonale perso-turque *si* étant à des intervalles égaux de *la* et d'*ut,* comme *mi* est à égale distance de *ré* et de *fa,* ces notes sont sensiblement au-dessous du *si* et du *mi* de la gamme européenne. Cette observation s'applique à toutes les mélodies persanes.

Quelquefois on altère le *si* et le *mi* d'un quart de ton ascendant; ces notes ont alors à peu près la même intonation que les mêmes notes dans la gamme européenne. On en verra des exemples dans une des pièces suivantes.

Chant appelé Nihawend (1).

N°2.
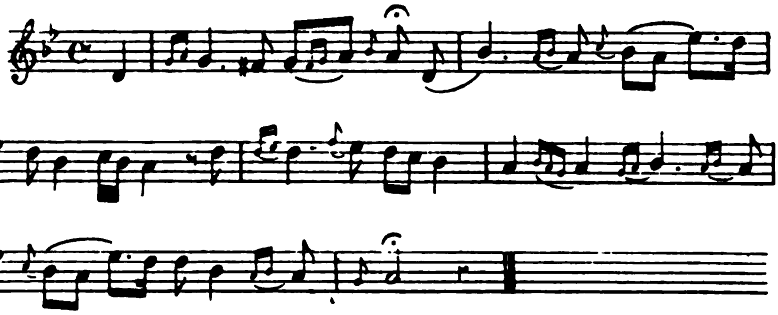


(1) Ce mot est, je crois, une altération de *naoua*, un des modes secondaires.
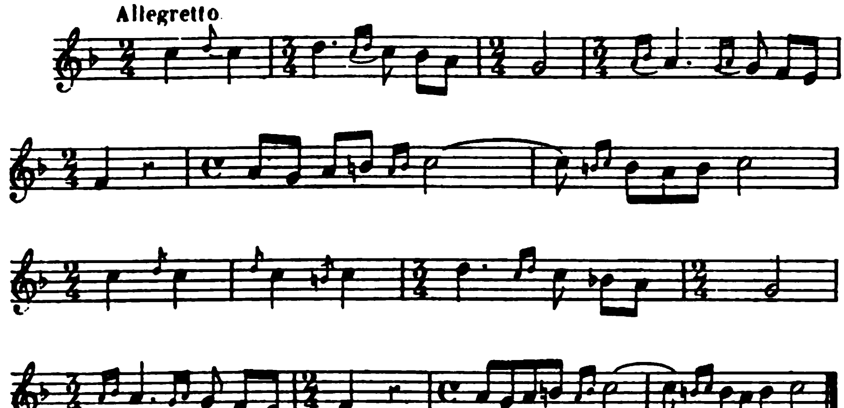


Chant Adschem busdelyk (1).

Andantino.



Chant Penschougiah (2).

Allegretto



Les mélodies qu'on vient de voir appartiennent à des chants religieux. Ce sont des hymnes chantés en chœur à l'unisson par les moines musulmans appelés *derviches*. Les derviches persans, à l'usage desquels ces chants ont été composés, ont des voix plus belles que les Arabes, et même que les Turcs de Constantinople. Ils sont
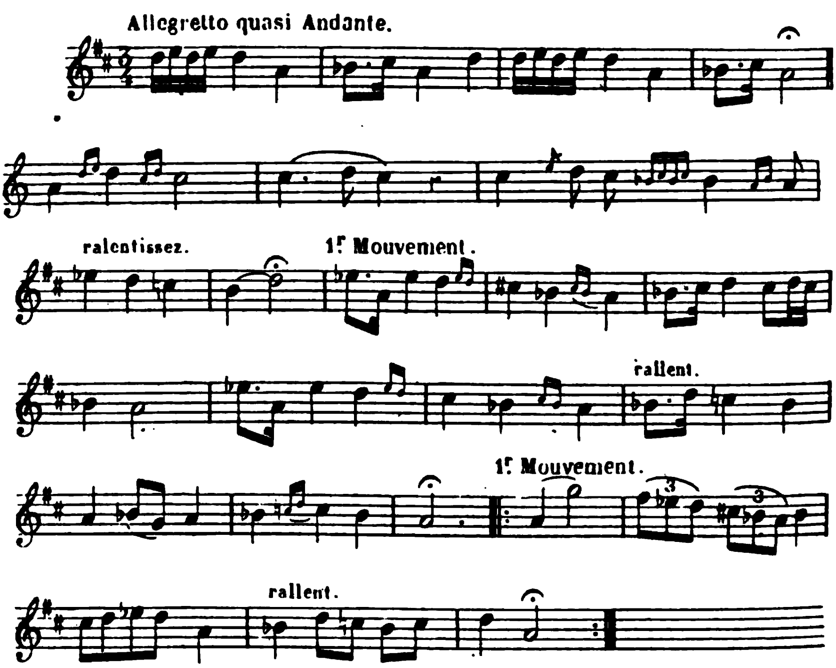
---

(1) Ici se trouve la confirmation de notre conjecture précédente; car ce mode est évidemment l'*abouseylyk*.

(2) Ce nom ne révèle rien, car le mode n'est pas exactement persan; c'est le mode *Eraq* des Arabes. *Penschougiah* ou *pentschgiah* est le nom du quatrième son de l'échelle persane de vingt-quatre quarts du ton, suivant la nomenclature de ces sons donnée par Abd-el-kadir.

aussi plus habiles chanteurs, car la plupart des voyageurs qui ont visité les autres parties de l'Asie remarquent avec étonnement la qualité supérieure des voix chez les Persans, et la bonne exécution relative des chanteurs. Il en est parmi eux qui jouissent de la réputation de virtuoses, et qui sont recherchés pour le divertissement des grands et des riches. Ceux-là chantent des chansons d'amour dont ils ont un nombreux répertoire, et dans lesquelles ils mettent une expression touchante, souvent empreinte d'une ardeur dangereuse pour les femmes qui les entendent sans être vues. L'effet produit sur elles par ces chants les pousse quelquefois à user de tous les moyens d'intrigue et de séduction pour faire arriver jusqu'à elles le chanteur, à travers mille dangers.

La mélodie suivante est une chanson amoureuse qui nous fut dictée autrefois par Aboul d'Jaafar.

Chant d'amour persan (1).



(1) Le célèbre orientaliste Langlès eut l'obligeance de traduire pour moi la première strophe de cette chanson. Voici sa traduction :

« Pourquoi me fais-tu languir ? ne sais-tu pas que je suis ton esclave et que je brûle d'a-

Le caractère du chant en Turquie est le même qu'en Perse. Il n'a pas varié depuis le milieu du dix-septième siècle jusque dans la première partie du dix-neuvième ; mais la musique européenne, introduite à Constantinople vers 1830, finira peut-être par pénétrer dans toute la Turquie asiatique.

Les chants de la Turquie se distinguent en trois classes appelées *turki*, *scharki* et *turkmani*. La langue des *turki* est le dialecte populaire de la plus basse classe. Ces chants sont ou guerriers, ou consacrés à l'amour. Les *scharki* sont des chants érotiques dont la mesure et le mouvement sont très-variables et capricieux. Les paroles de ces *scharki* ont un mérite littéraire très-supérieur à celles des *turki;* elles ont pour auteurs les meilleurs poëtes de la Turquie. Les *turkmani* sont aussi des chants érotiques, dont la mélodie est un thème que brode le chanteur par des variations improvisées, avec l'accompagnement d'une grande mandoline appelée *tanbourah bouzourk*, originaire de la Perse, et dont on a vu la description parmi les instruments en usage chez les Arabes (livre quatrième). Les *turkmani* sont chantées particulièrement dans l'Asie Mineure.
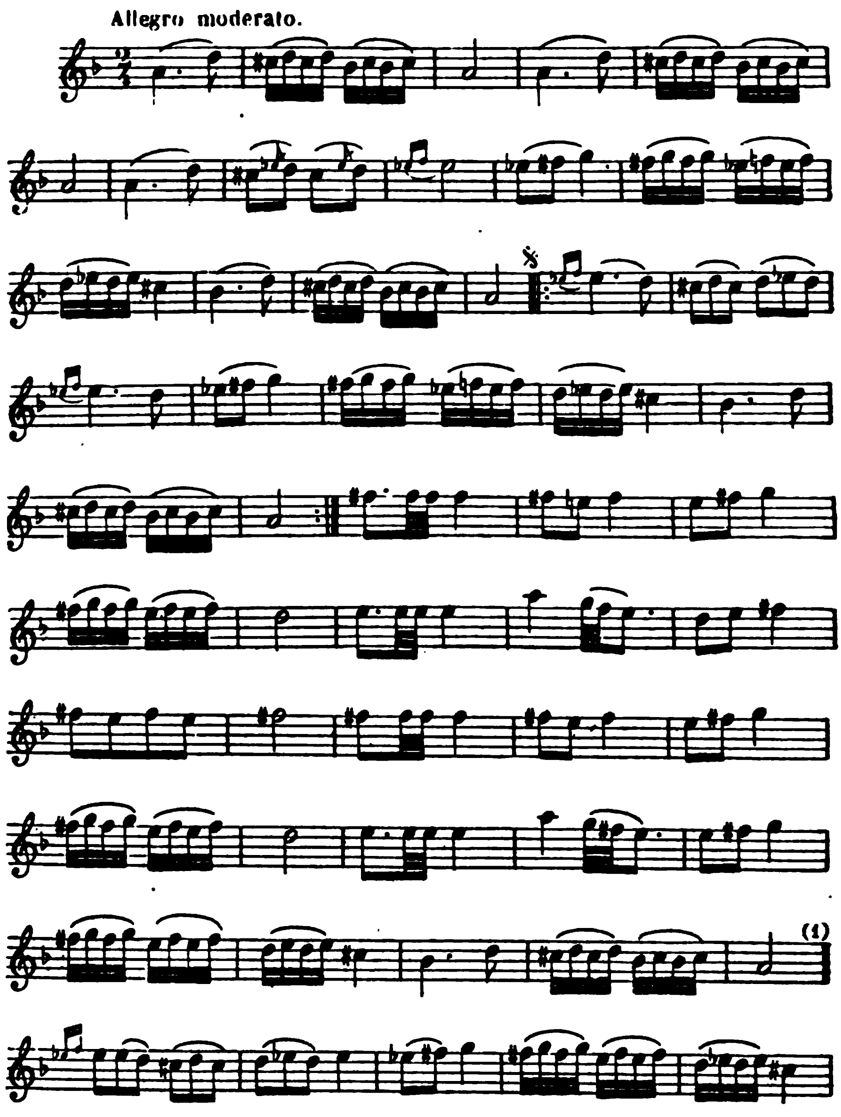
Le chanteur le plus renommé pour ce genre de mélodies fut un Grec du temps de l'empereur Mahmoud, et dont le nom était *Chivéli-Oglou Zorgaki*. Il était supérieur à tous les autres chanteurs de la Turquie par le goût et la variété des ornements du chant, ainsi que par l'expression des paroles passionnées. Il fut souvent appelé chez le sultan, qui prenait plaisir à l'entendre.

Jusqu'à l'époque de la révolution qui a soustrait la Grèce à la domination ottomane, les Grecs de Constantinople et de Smyrne ont été les musiciens les plus habiles de la Turquie. Ils avaient plus de goût, plus d'aptitude pour le chant et pour le jeu des instruments que leurs oppresseurs; la plupart des chansons turques ainsi que les pièces de viole, de luth et de tanbourah étaient composées par eux. Une de ces pièces a été célèbre à Constantinople et dans l'Asie Mineure jusque dans la première partie du dix-neuvième siècle : peut-être l'est-elle encore. Elle se joue sur le *tanbourah* ou sur la *kemangeh :* son nom est *iskia samaïsi*. Nous la transcrivons ici (1).
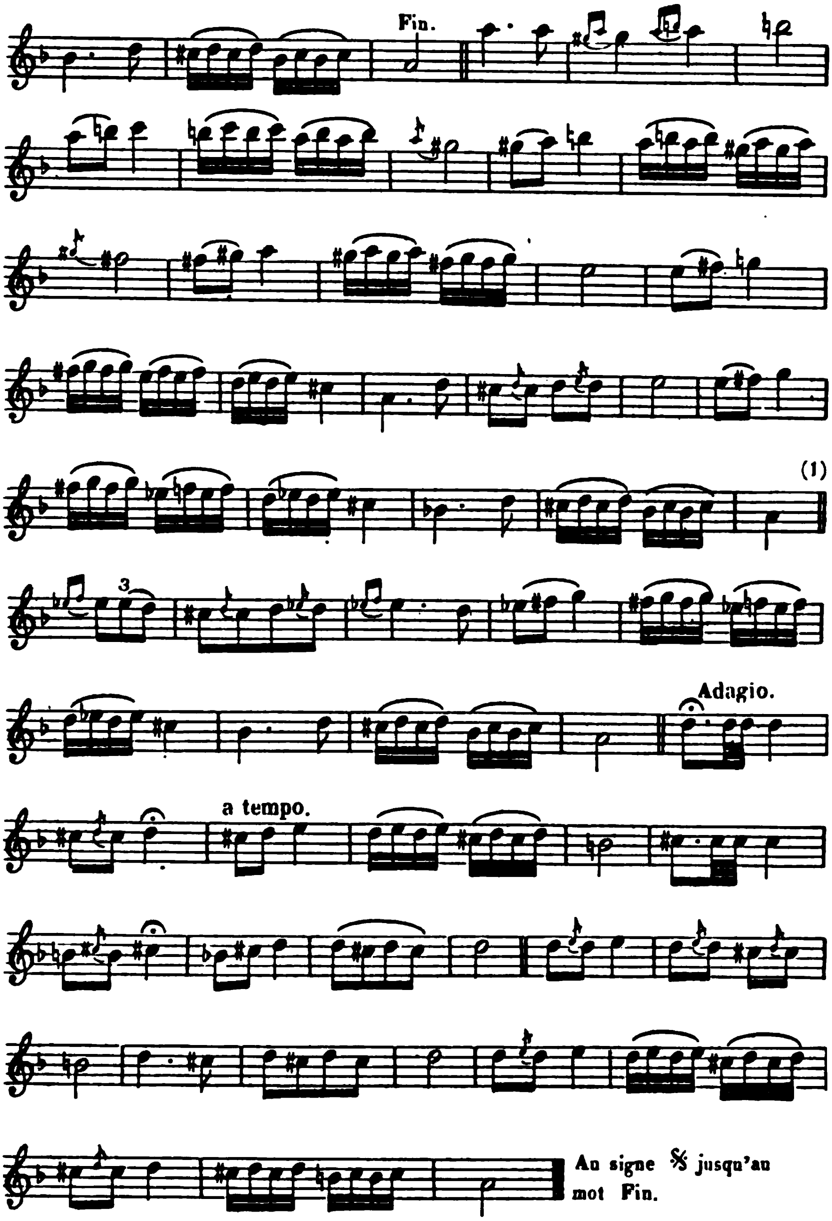
« mour et de désirs ? — Crois-tu donc qu'on puisse voir sans danger tes lèvres vermeilles, les « roses de ton teint, et tes seins agités ? — Réponds à mon amour ! aie pitié de ton esclave. »

(1) Elle est tirée du livre de Toderini, *Letteratura turchesca*, t. I, pl. 2.

Iskia samaïsi.



(1) Dans toute cette période, *mi* est élevé d'un quart de ton.



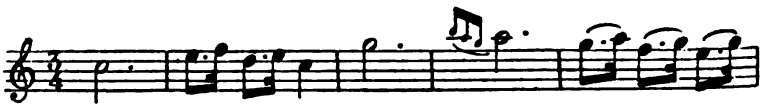
(1) Dans cette période, *si* et *mi* sont élevés d'un quart de ton.

Il existe à Constantinople un ordre particulier de derviches, appelés *méolevi dervis*, et connus généralement sous le nom de *derviches tournants*. Le fondateur de cet ordre, *Méoluna*, lui a donné des rites différents de ceux qui sont en usage, suivant les prescriptions du Coran. Leur chant est aussi différent de celui des derviches persans. Suivant les traditions de ces moines, leur saint, *Méoluna*, exaltait son esprit en tournant avec rapidité, et dans son extase, il entrait en communication avec le ciel. Pour atteindre le même but, les pratiques religieuses des moines consistent à tourner sur eux-mêmes, d'abord dans un mouvement modéré, puis de plus en plus accéléré jusqu'à ce que, pris de vertige, ils tombent sur les dalles de la mosquée. De longs préludes, exécutés sur la flûte *ney* (1), précèdent cet exercice, et le même instrument accompagne à l'octave, avec les battements du tambour, les voix qui chantent, sans paroles, l'air de la danse tournante.
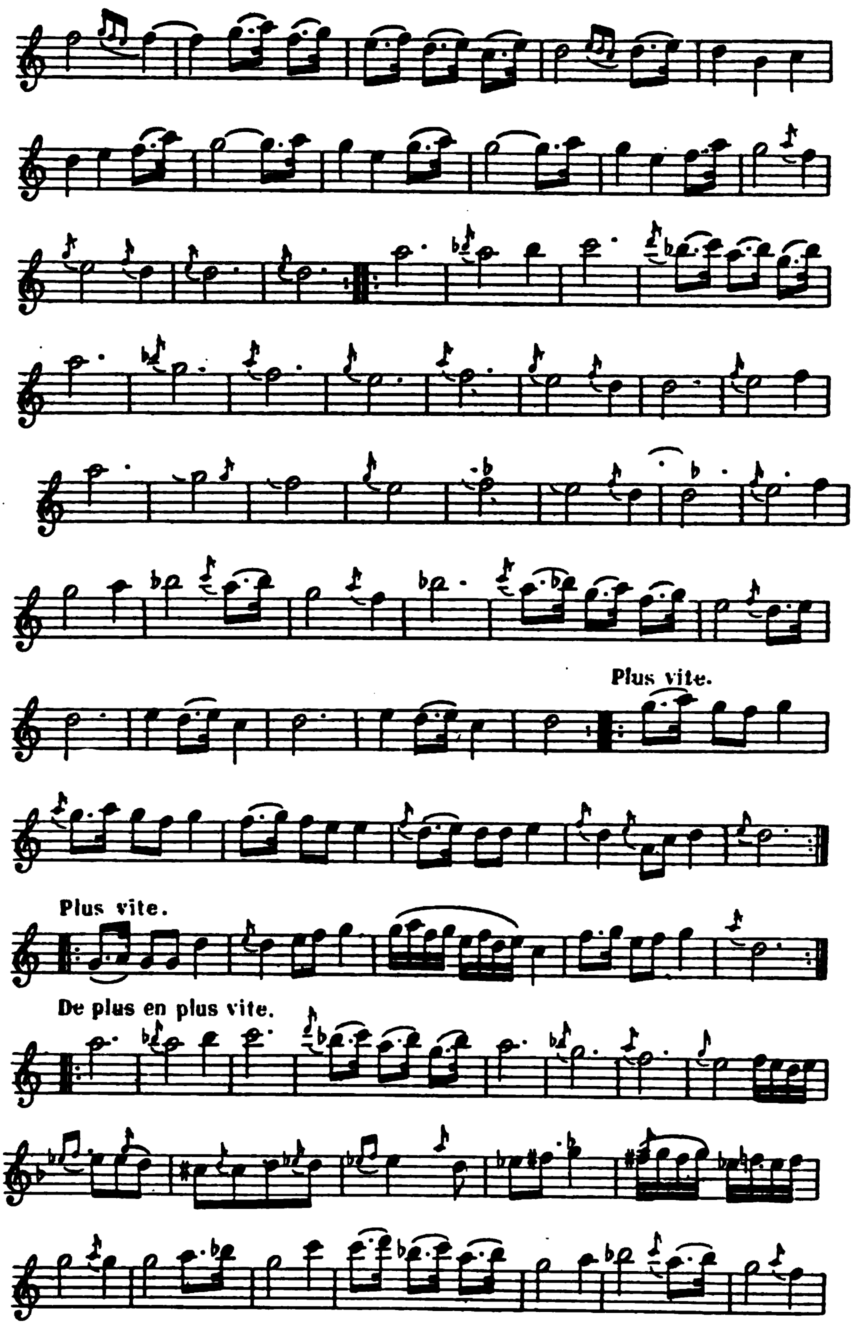
Des plaintes s'étant élevées contre ces derviches, à cause de l'usage qu'ils faisaient de la musique et des instruments dans le culte mahométan, ils furent exilés de Constantinople. Plus tard ils établirent, dans un mémoire remis au Grand Seigneur, que le Coran ne contient rien qui soit contraire à l'emploi du chant et de la flûte pour la prière, et le sultan leur permit de rentrer dans la capitale de l'Empire, d'y avoir une mosquée, et d'y pratiquer le culte à leur manière.

Les derviches tournants se livrent tous à l'étude de la flûte, pour exécuter tour à tour les préludes qui précèdent l'air sur lequel se fait l'exercice tournant et pour jouer cet air. Ils passent parmi les Turcs pour d'habiles joueurs de ney. Il n'est pas sans intérêt de connaître l'air de cette danse extravagante : nous avons cru devoir le placer ici. Le mouvement est d'abord modéré, puis il s'accélère jusqu'à la plus grande vitesse.

Air de la danse tournante des derviches turcs.



(1) Instrument commun à la Perse, à l'Arabie et à la Turquie.


Plus vite.
Plus vite.
De plus en plus vite.
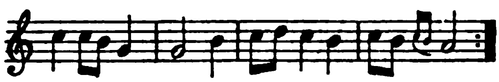


L'air de danse, chez les Persans et chez les Turcs, n'est pas différent de la chanson, car tous les airs de danse se chantent comme chez les autres nations asiatiques. Le rhythme de ces airs est rarement vif, la danse des Orientaux n'étant pas sautante; elle se compose, dans la Perse, dans la Turquie, comme chez les Arabes, d'attitudes du corps, de mouvements passionnés et de jeux de physionomie auxquels des airs langoureux sont souvent convenables. Les femmes seules dansent, particulièrement dans les harems : jamais on ne voit danser un Persan ou un Turc.

Chez les Persans, l'espèce de viole appelée *kemàngeh* accompagne souvent à l'unisson la chanson de danse; mais dans les harems turcs on préfère le *tanbourah*, sorte de mandoline dont il y a plusieurs espèces qui ont été décrites dans le quatrième livre de cette Histoire. Le tambour de basque et les castagnettes se joignent à la kemângeh ou au *tanbourah* et marquent le rhythme, sans le faire sentir avec trop d'énergie, car les battements du tambour pour la danse ne se font qu'avec les doigts. En Perse, la danseuse ne chante pas l'air de la danse; il est chanté par une autre femme ou par un jeune garçon. En Turquie, les chanteuses, danseuses et joueuses d'instruments dans les harems ont été longtemps des esclaves grecques ou circassiennes. La plupart des airs de danse qu'on entendait autrefois à Constantinople étaient originaires de la Grèce et de l'Asie Mineure, ou avaient été composés par des musiciens grecs attachés au service des sultans. Celui qu'on voit ici a été un des airs de danse lente les plus célèbres du dix-huitième siècle, dans la Turquie d'Europe (1).



(1) Cet air, publié dans l'*Essai sur la musique* de La Borde, t. I, p. 385, y est mal noté sous le rapport de la mesure. L'air turc, dont j'ai une bonne copie, est tout entier en mesure à trois temps, comme on le voit ici.





On recommence au 𝄋 jusqu'au mot Fin.

Pour avoir une idée juste de l'effet d'une telle mélodie, il ne faut pas oublier que, conformément à l'échelle perso-turque, le manche du *tanbourah* est divisé de telle sorte que les notes *si* et *mi* sont sensiblement moins élevées que dans la gamme européenne, et, conséquemment, qu'à chaque retour de ces notes dans l'air qu'on vient de voir, notre oreille serait affectée d'une intonation fausse, qui charme celle d'un Persan ou d'un Turc.

CHAPITRE CINQUIÈME.

DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE PERSANS ET TURCS.

Il y a peu de chose à dire des instruments de musique des Persans qu'on ne sache déjà par ce qui a été dit, dans le quatrième livre de cette Histoire, concernant les instruments des Arabes, dont la plupart sont originaires de la Perse. Une observation historique digne d'attention se présente néanmoins à cette occasion, c'est que dans l'antiquité orientale il y eut deux conceptions très-distinctes des organes de la sonorité instrumentale provenant de deux races différentes, c'est-à-dire les Sémites et les Ariens. Sorties vraisemblablement de la même souche à une époque qui précéda toute civilisation, ces races se développèrent chacune dans une direction particulière, en vertu des modifications de leur organisation primitive, occasionnées par le climat, le mélange à d'autres races, et d'autres causes inconnues. Dans ces directions, qui s'éloignent de plus en plus l'une de l'autre, se trouve l'explication de toutes les différences qui séparent ces deux races, et en particulier de leurs inventions d'instruments de musique. On ne voit en effet aucune analogie entre les organes sonores des Égyptiens, Chaldéens, Assyriens, Hébreux, Phéniciens, et

ceux des peuples de l'Inde et de la Perse. Chez les premiers ce sont des harpes de formes variées, des trigones à cordes pincées ou frappées, des cithares, des flûtes obliques ou traversières; et de doubles flûtes égales ou inégales. Rien de tout cela chez les Ariens : des luths et mandolines ou *tanbourahs* de grandes dimensions, montés de cordes redoublées et munis de manches avec touches pour varier les intonations; des instruments à archet de toutes formes; des hautbois de diverses tailles avec de larges pavillons; enfin, une grande variété de tambours et d'instruments de percussion.

Après les conquêtes des Perses dans l'Asie occidentale et la soumission de l'Égypte à leur empire, les Sémites restèrent fidèles à leurs goûts musicaux : ils conservèrent leurs instruments, comme les Perses et les Mèdes gardèrent ceux de leur pays, et les harpes, les cithares ne s'introduisirent pas plus chez ceux-ci, que les instruments à archet chez les autres. Ce ne fut que onze siècles plus tard que les Arabes, vainqueurs à leur tour de toutes les populations orientales, et novices encore dans la musique, reçurent des Perses une doctrine de cet art, des formes mélodiques, et de nouveaux instruments qui remplirent le vide laissé par les harpes et les cithares, ensevelies depuis longtemps sous les ruines gigantesques de l'Asie et de l'Égypte. Alors seulement (652 de J.-C.), les *éouds* (luths), les *tanbourahs*, les *rebabs* et les *kemângehs* devinrent les organes de toute la musique de l'Orient.

Cette distinction des temps, qui n'a pas été faite jusqu'à ce jour, jette la lumière sur l'histoire de la musique orientale, trop longtemps confuse et environnée de contradictions. Il était d'autant plus nécessaire de dissiper les ténèbres répandues sur ce point, que ce moyen était le seul qui nous fût offert pour parvenir à la connaissance réelle de la musique des Grecs, et conséquemment à l'origine de l'art européen.

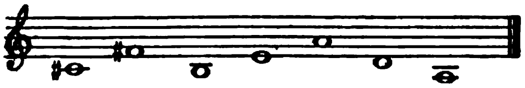
De tous les instruments à cordes pincées de la Perse, l'*éoud* (le luth) est le plus ancien et celui dont la construction et l'accord indiquent la conception la plus complète de l'art (1). On a vu dans le

---

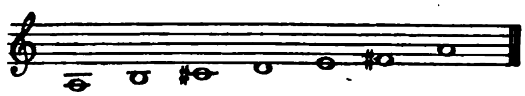
(1) Kiesewetter pense que les Perses ont dû prendre pour modèle du luth ou de l'*éoud* l'instrument à manche monté de deux cordes qui se voit sur les monuments de l'Égypte, pendant leur domination dans ce pays (525 à 323 avant J.-C.). *Cf. Die Musik der Araber*, p. 59. Cette conjecture n'est guère admissible, car les grandes dimensions de l'instrument persan, et la conception tonale qu'il révèle, même dans ses plus anciennes limites, réduites à quatre cordes, ne peuvent avoir rien de commun avec le petit instrument égyptien, dont les dimensions,

quatrième livre que lorsque les Arabes reçurent cet instrument des Persans, il était monté de quatre cordes et quelquefois de cinq, et qu'on en trouve la description détaillée dans le traité de musique du Farabi, composé dans la première moitié du dixième siècle. A cette époque, l'*éoud* n'avait qu'une corde pour chaque son; plus tard, les cordes furent doublées, le chevillier fut allongé et percé de trous pour quatorze chevilles, c'est-à-dire pour sept sons à double corde.

L'*éoud* persan n'avait pas exactement le même accord que celui des Arabes, parce que l'échelle tonale de la musique persane n'avait pas dix-sept intervalles dans l'octave, mais vingt-quatre. Son accord, dans l'instrument à sept cordes, était donc celui-ci :



Il représente la suite de notes à vide qu'on voit ici :



Pour comprendre l'effet de cet accord, il ne faut pas oublier que dans le système persan le *si* et le *mi* sont sensiblement plus bas que dans la gamme européenne.

Les cases qui divisaient le manche de l'*éoud* persan étaient plus rapprochées et en plus grand nombre que dans l'instrument arabe, l'échelle générale de la musique persane étant de quarante-neuf sons dans les deux octaves de son étendue, tandis qu'elle n'est que de quarante sons dans celle des Arabes, composée de deux octaves et une tierce majeure.

Les difficultés du doigter de l'*éoud* ont été cause, sans doute, de la diminution progressive du nombre des musiciens persans qui en jouent; les guerres civiles qui ont désolé et ruiné la Perse, depuis les dernières années du dix-huitième siècle, paraissent avoir fait décliner aussi la culture de la musique dans ce pays et fait disparaître

calculées d'après la taille des personnages qui en jouent, sont à peine celles du petit *tanbour boulghâry* des Arabes, et dont les ressources tonales ne sont pas plus étendues, étant bornées à deux cordes.

l'usage du plus beau de ses instruments, car les voyageurs modernes ne mentionnent plus le luth ou l'éoud parmi ceux qu'ils ont entendus; Chardin est le dernier qui en ait parlé. Le *tanbourah* ou *tanbour bouzourk*, plus facile à jouer, et la schtâreh ou guitare sont aujourd'hui à peu près les seuls instruments à cordes pincées dont l'usage soit répandu dans la Perse.

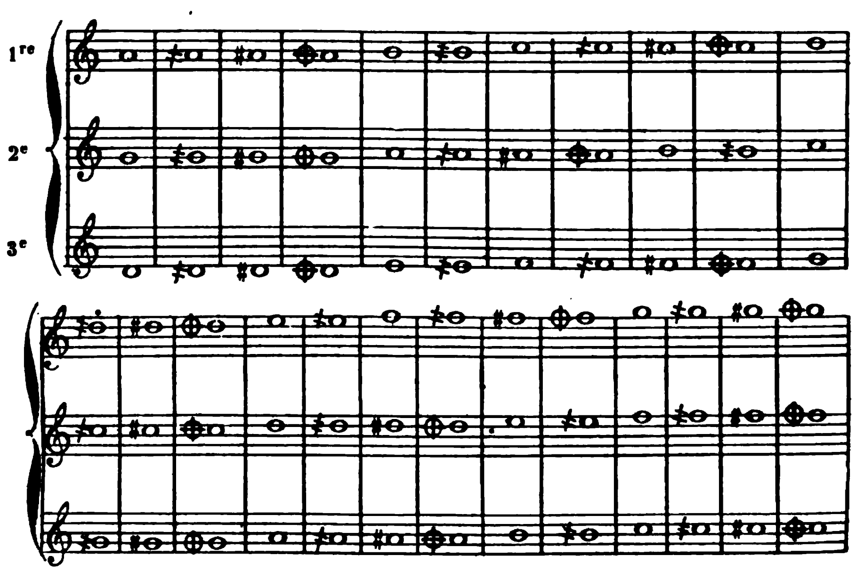
La construction du *tanbour bouzourk* ayant été expliquée dans le quatrième livre, il ne peut être parlé ici de cet instrument que sous le rapport de son accord persan, qui diffère de l'arabe de même que les deux systèmes de tonalité.

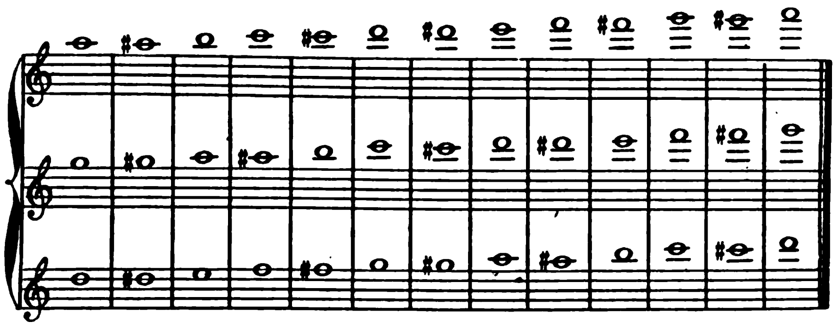
Le tanbour bouzourk persan, appelé communément *târ*, (تار), ce qui signifie littéralement une *corde*, est monté de cinq cordes de laiton et d'acier qui forment deux sons doubles et un simple, accordés de cette manière :



L'étendue du manche de l'instrument sur ses trois cordes et les variétés de chacune de ces cordes se voient dans le tableau suivant :

TABLEAU DE L'ÉTENDUE ET DE LA VARIÉTÉ DES SONS DU TANBOUR BOUZOURK PERSAN.





Le tanbour bouzourk est d'un usage général en Perse pour accompagner les voix à l'unisson et faire les ritournelles. Il est aussi employé pour certaines pièces instrumentales et pour la danse; on l'accompagne alors avec un ou deux grands tambours de basque qui de la Perse ont passé chez les Arabes, sous le nom de *bandyw* ou *bendyw*. Un dessin de William Ouseley, fait d'après nature, représente un concert de ce genre, dont on voit la reproduction ci-contre (fig. 92) (1).



Fig. 92.

Le second instrument à cordes pincées des Persans est une guitare à quatre cordes doubles dont le nom est *schtâreh* (2). C'est la *qitârah* des Arabes et la *kuitrâ* des Maures. Tous ces noms sont évidemment dérivés du *kinnor* hébreu, κινύρα grec, dont le *kissar* berbère est aussi une dérivation, quoique les instruments soient de genres différents, puisque les uns ont un manche pour la formation des intonations, et que les autres n'en avaient pas. Il résulte de ces rapprochements que si les Persans ont fourni aux Arabes la plus grande partie de leurs ins-

---

(1) *Travels in various countries of the East, more particularly Persia* (London, 1823), t. III, pl. 81, fig. 1.
(2) *Ibid.*, t. III, p. 350.

truments, ils en ont reçu leur *schtâreh*, car ce mot n'a pas de racine persane.

Une autre *schtâreh* à cinq cordes existait dans la Perse, antérieurement au quinzième siècle; Abd-el-Kadir en donne la description (p. 52 de son traité de musique manuscrit, n° 1061 de la bibliothèque de Leyde), reproduite par Kosegarten (1). Si cet instrument est encore au nombre des organes sonores des Persans, il est d'un usage peu répandu, car William Ouseley, qui, pendant son voyage, a examiné avec soin les instruments de musique de la Perse, n'en parle pas.

On trouve aussi dans la Perse l'instrument à cordes nombreuses appelé *santyr* (2), qui, comme on l'a vu dans le quatrième livre, est un diminutif du *qânon* arabe, n'ayant que deux cordes pour chaque note, tandis que le qânon en a trois. Le *santyr*, dérivé du *tympanon* de l'antiquité orientale, n'est pas d'origine persane: il a été, sans aucun doute, introduit dans la Perse par les Arabes.

La Perse a fourni aux Arabes, à tous les peuples de l'Asie occidentale ainsi qu'aux Turcs, le modèle de l'instrument à archet appelé *kemângeh* ou *kemâncheh*, qui dans le midi de cette contrée se prononce *kamouncheh*. La kemângeh persane a le corps sphéroïde dans la partie antérieure et plat du côté de la table. Ce corps est fait en bois de mérisier; son diamètre, mesuré au centre, est de 22 centimètres. La table est faite de parchemin collé sur les bords de la caisse sonore, ou d'une peau de bayâd. Le manche, appelé *a'moud*, est une colonne dodécagone, large vers le chevillier et diminuant progressivement jusqu'au corps de l'instrument, dans lequel il s'emboîte. Une tige de fer traverse ce manche ainsi que le corps sphérique dans toute leur longueur, et forme le pied. La tête, appelée aussi *cordier* ou *volute*, est traversée horizontalement par trois chevilles qui tendent trois cordes de boyau, lesquelles passent sur un chevalet posé obliquement sur la table, et vont s'attacher au pied de l'instrument. L'archet est une simple baguette de coudrier, longue d'environ 80 centimètres, aux extrémités de laquelle est attachée une mèche de crins noirs. On voit page 407, fig. 93, la figure

(1) *Alii hispahanensis Liber Cantilenarum magnus. Præmium*, fol. 187.
(2) *Travels in various countries of the East*, etc., t. III, p. 350.

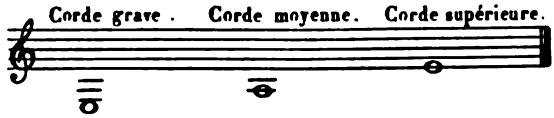
de l'instrument avec l'archet et la manière de le tenir.



Fig. 93.

Les meilleures *kemângeh* persanes se fabriquent à Chiraz. Ces instruments ne sont pas toujours faits de la même matière ; on en voit dont le corps est une simple gourde, plus ou moins ornée de morceaux d'ivoire ou de nacre. « Quel« quefois, dit Abd-el-Ka« dir, le corps de cet ins« trument est formé de « l'écorce d'une noix de coco sur laquelle sont tendues des cordes « en crin (1); mais plus souvent le corps (de l'instrument) est en « bois, et les cordes sont faites en soie (2). »

Beaucoup de chanteurs persans préfèrent l'accompagnement de la kemângeh à celui de tout autre instrument pour guider leur voix, parce que les intonations en sont plus facilement perceptibles et plus soutenues. La kemângeh persane diffère de la *kemângeh a gouz* des Arabes en ce que celle-ci n'a que deux cordes, et que l'autre en a trois, dont l'accord est tel qu'on le voit ici :



Chacune de ces cordes peut fournir les intonations par quarts de
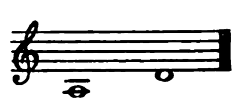
(1) La *kemângeh a gouz* des Arabes est en effet construite en noix de coco, et les cordes sont composées de mèches de crins noirs.

(2) بعضی کاسه دانرا از پوست جوزهندی سازند و بران سری بند ند اما بعضی کاسه وانرا از چوب سازند و بران ابریشمیه بندند

Mss. de Leyde, n° 1061.

ton dans la première octave et par demi-tons dans la deuxième. Cependant il existe en Perse une sorte de *kemângeh* semblable à la *kemângeh a gouz* des Arabes. Ouseley en vit une, près de la ville de *Zérab*, laquelle était jouée par un pauvre musicien qui exécutait la mélodie sur une corde pendant qu'il faisait sonner incessamment l'autre comme une sorte de bourdon. Ces cordes étaient faites de crins noirs comme celles de la *kemângeh a gouz* des Arabes (1).

Le rebâb est aussi un instrument à archet en usage dans la Perse comme en Arabie ; mais il ne ressemble pas à la description qu'en a donnée Villoteau, d'après les instruments de ce nom qu'il avait vus en Égypte. W. Ouseley dit, en parlant d'un concert qu'il entendit chez un personnage du gouvernement persan, que les instruments consistaient *en deux petits violons* de l'espèce appelée *rebâb* (رباب), et de deux guitares (2). Il est à remarquer que le *rebâb* des États mauresques n'a pas non plus la forme trapézoïdale de celui qu'a décrit Villoteau ; c'est une viole, montée de deux cordes, qui se joue en l'appuyant sur le genou. L'étendue de la corde unique du *rebâb* de Villoteau n'est que d'une sixte mineure, parce que la forme de l'instrument s'oppose au démanché ; il n'en est pas de même du rebâb à deux cordes de l'Algérie, ni de celui des Persans. Si l'accord de celui-ci est conforme au principe général de l'Orient, pour les instruments à archet comme pour ceux à cordes pincées, il doit être comme on le voit ici :



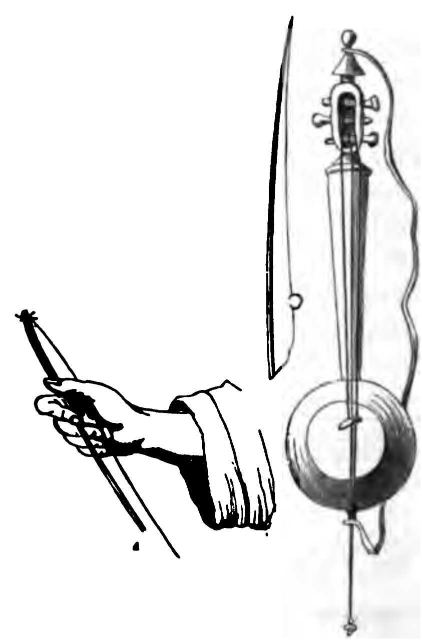


Fig. 94.

(1) Ouvrage cité, t. III, p. 322.

(2) Two men played on small violins of the kind called rebâb (رباب), and two on guitars. Ouvrage cité, t. III, p. 470.

On a entendu cet instrument à Paris, joué par les musiciens de Tunis à l'exposition universelle de 1867.

Quelques pauvres musiciens ambulants des provinces méridionales de la Perse ont une sorte de petite viole à deux cordes, dont le corps est formé de deux tiers d'une noix de coco, et dont la table de résonnance est une planchette de bois à mailles fines. On en voit la forme page 408, fig. 94.

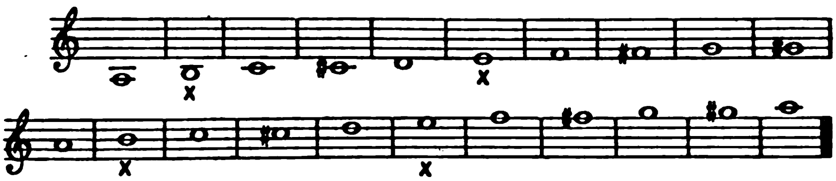
Les Persans ont un hautbois, instrument à vent et à anche, appelé *zournâ* (1) ou *zournay*. C'est le *zamr* des Arabes. Cet instrument paraît être, d'après son étymologie, destiné particulièrement aux repas et aux réjouissances. Le nom de flûte que lui donnent les lexiques, à cause de sa terminaison *nay*, flûte, n'est pas exact; car dans la flûte, c'est la colonne d'air contenue dans le tube qui vibre et résonne, et dans le hautbois ce sont les battements de l'anche qui produisent le son. Il est bon de remarquer toutefois qu'on appelait également flûte chez les Grecs l'un et l'autre genre d'instruments. On n'a pas jusqu'à ce jour de renseignements suffisants sur les dimensions et l'étendue du *zournâ* ou *zournay*, et son existence n'a été signalée dans aucune collection d'instruments en Europe.

La flûte à bec appelée *nay*, qui se trouve partout dans l'Orient, est originaire de la Perse. C'est un des instruments qui y sont fréquemment employés pour guider les voix. Un nay persan, qui se trouve dans ma collection, est percé de sept trous d'un côté, comme le *nay* arabe, et d'un huitième sur le côté opposé, lequel se bouche avec le pouce de la main gauche. Ce *nay* est un tube de roseau long d'un mètre 29 centimètres, et descend plus bas d'une quarte que le grand nay arabe, dont la longueur n'est que de 77 centimètres. La disposition des trous est telle, que les *si* et *mi* sont plus bas que dans la gamme européenne.

---

(1) زورنی ou plutôt سورنای *sournáy*, ce qui signifie flûte *des festins* ou *des noces*, de سور, *sour*, festin, noces, et de نای, *náy*, flûte.

Échelle du *nay*, flûte persane.



Il existe en Perse plusieurs *nays* plus petits, sur lesquels on n'a pas de renseignements.

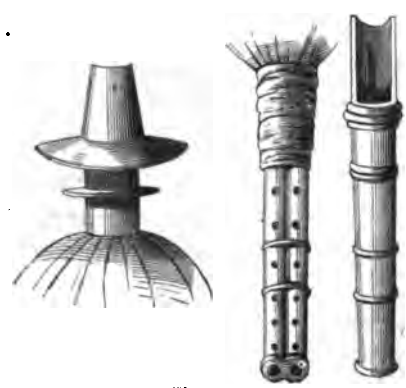


Fig. 95.

Parmi les instruments à vent de la Perse, on rencontre assez fréquemment une cornemuse bien construite, appelée *nay ambânah* (1). Une outre à laquelle sont attachés deux tubes percés de six trous chacun, avec un tube inflateur qui renouvelle le vent dans l'outre, composent cet instrument. Les détails de sa construction se voient fig. 95.

William Gore Ouseley, qui entendit le *nay ambânah* accompagné par les battements d'un petit tambour, dans le midi de la Perse, a donné la représentation du groupe des deux musiciens que l'on voit page 411, fig. 96 (2).

Ouseley donne le nom de *dohl* (دهل) au tambour qu'on voit dans cette figure et qu'il décrit ainsi : « un cylindre de bois, couvert de « parchemin aux deux extrémités ; un de ces parchemins est si « tendu, qu'il sonne une octave plus haut que l'autre. »

Les instruments métalliques à tubes ouverts, du genre des trompettes, existent dès longtemps en Perse, car Abd-el-Kadir, qui vivait dans la première moitié du quinzième siècle, les mentionne dans son

(1) De نی , *roseau*, *tuyau*, etc., et انبانه , *sac fait d'une peau de mouton entière*.

(2) W. Ouseley, ouvrage cité, t. I[er], pl XIV.

traité de musique; mais les voyageurs n'en ont pas parlé, et l'on n'en connaît jusqu'à ce jour ni la forme ni les dimensions.



Fig. 96.

La classe des instruments de percussion persans se compose de crotales, qui ne sont en usage que pour la danse, et de tambours. Les crotales sont les cymbales et les castagnettes. Les cymbales, appelées کاس, *kâs*, ont la même forme que les cymbales turques et européennes. Leur matière est un mélange de cuivre, d'étain et de bismuth, mis en fusion, puis travaillé au marteau. Leur diamètre, pris au centre, d'un bord à l'autre en passant au-dessus de la cavité, est de 25 centimètres. Lorsqu'on les frappe l'une contre l'autre, en les séparant avec rapidité, elles produisent un son éclatant qui résonne longtemps. Il y a aussi de plus petites cymbales, dont le diamètre n'est que de 14 centimètres, et dont les plateaux sont fort minces. Elles ont beaucoup d'analogie avec les cymbales des bayadères indiennes. Les castagnettes, dont le nom est سجّات, *soggât,* sont de petits disques en métal ou en bois, percés au centre de petits trous, pour y passer un cordonnet qui s'attache aux doigts des danseuses.

Le nom générique du tambour de basque est *dâireh* (دایره); mais

chez les Persans il désigne particulièrement le tambour de basque de dimension moyenne, tel que celui qui est en usage chez les Européens. Le *bandyr* est le grand tambour formé d'un cerceau en bois, couvert d'une peau de chèvre préparée, dont il a été parlé précédemment. Ce tambour a toujours intérieurement quatre ou cinq cordes de boyau, lesquelles sont adhérentes à la peau tendue et en renforcent la sonorité. Le *dohl* des Persans a la forme de nos tambours d'enfant. Tous ces tambours sont musicaux, en ce qu'ils se combinent toujours avec les autres instruments et se battent avec les mains, ou simplement avec les doigts, pour marquer les temps de la mesure et le rhythme. Les grands tambours des cérémonies persanes sont d'une autre espèce : leur diamètre est d'environ 80 centimètres; la caisse n'en a que 35 de hauteur. Ce tambour se met à plat sur le dos d'un porteur, suivi de celui qui frappe sur la peau tendue de l'instrument avec de fortes baguettes, comme on le voit dans ce groupe d'un fiancé et de ses compagnons :



Fig. 97.

CHAPITRE SIXIÈME.

ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE PERSANE.

Une organisation spéciale dispose la population persane pour la culture de la musique. Les voix sont belles dans la plus grande partie de la Perse; elles n'ont pas le nasillement systématique si général et si désagréable des peuples de l'Asie occidentale, de l'Égypte et des États mauresques. Les accents gutturaux sont plus adoucis par les chan-

teurs persans que par les Arabes. Ils chantent avec plus de goût, d'expression, et les ornements de leur mélodie sont moins multipliés et mieux adaptés au caractère des phrases. Les voyageurs s'accordent à donner des éloges à la musique qu'ils ont entendue dans la Perse; William Ouseley, qui visita ce pays en observateur exact et en savant, exprime en termes non équivoques le plaisir que lui fit éprouver la musique persane en plusieurs circonstances, nonobstant l'absence d'harmonie, et certaines étrangetés d'intonation, qui dans les premiers temps de son séjour blessaient son oreille.

Parlant de la réception gracieuse que lui avait faite le vizir Mirzà Rezà, il dit : « Là, je fus fêté avec une ample collation et régalé du « chant d'un garçon dont les facultés musicales le plaçaient au-dessus « de tous ses rivaux dans ce pays, remarquable par ses nombreux et « excellents chanteurs. Sa voix était à la fois puissamment claire et « douce, et mon oreille (en l'écoutant) fut parfaitement réconciliée « avec le style du chant persan. Son agréable et plaintive mélodie « me fit un plaisir extrême (1). »

Dans un autre passage de son livre, après avoir donné des éloges à l'hospitalité dont il était l'objet, il ajoute : « Après que nous eûmes été « assis pendant une demi-heure, un intendant, qui, en son absence « (du ministre), recevait les hôtes, appela les musiciens et une bande « de *sâzindeh*, ou instrumentistes, se réunit immédiatement : c'é- « tait la meilleure qu'il y eût à Téhéran, ou peut-être en aucune autre « ville de la Perse. Parmi eux se trouvait un chanteur qui ne jouait « d'aucun instrument. Les instruments étaient deux *kemângehs,* sorte « de violons précédemment décrite, un *santir* ou tympanon dont les « cordes métalliques étaient frappées avec de petits bâtons crochus, « une *schtâreh* ou guitare, et deux *dâïrehs* ou tambourins. Tous les « exécutants joignaient de temps en temps leur voix à l'unisson des « instruments, et l'homme qui dirigeait la bande, en jouant de la « *kemângeh,* semblait être transporté à certains passages et inspiré « par les paroles et par la musique, laquelle était d'un genre solennel,

---

(1) Here I was sumptuously feasted with an ample collation, and entertained with the vocal performance of a boy whose musical powers placed him above all competitors in this country, remarkable for its numerous and excellent singers; his voice was indeed wonderfully clear and soft; and my ear being perfectly reconciled to the Persian style of singing, I was much delighted by his sweet and plaintive melody. (Ouvrage cité, t. III, p. 290.)

« ou plutôt plaintif : j'avoue que j'en éprouvai une vive satisfac-
« tion (1). »

Enfin, Ouseley dit encore ailleurs : « Nous fûmes régalés de « musique vocale et instrumentale. Deux hommes jouaient sur de « petits violons de l'espèce appelée *rebâb*, et deux sur des guitares, « chantant de temps en temps d'une manière agréable et mélo- « dieuse, mais particulièrement, du moins dans mon opinion, lors- « qu'ils exécutaient des airs persans, et en cela, quoique Turcs, ils « semblaient exceller, préférant probablement ces mélodies à celles « de leur pays. J'eus beaucoup de plaisir en entendant encore une « fois une agréable chanson avec laquelle mon oreille était devenue « familière à Chiraz et à Téhéran (2). »

Ces extraits font voir que la culture de la musique est encore florissante chez les Persans, quoique les horreurs inséparables des guerres civiles qui ont longtemps désolé le pays aient dû lui porter de rudes atteintes. Le chant et le jeu des instruments exercent, sans aucun doute, une vive impression sur la population, puisqu'ils sont inséparables des jouissances qu'on croit devoir offrir aux étrangers accueillis avec l'hospitalité naturelle à tous les peuples de l'Orient. Ainsi qu'on vient de le voir, les personnes d'une classe élevée ont tous des musiciens attachés à leur service. Ces chanteurs, ces instrumentistes sont appelés à se faire entendre plusieurs fois chaque jour devant le maître de la maison, et la musique se joint toujours aux délassements, pendant lesquels on boit le café et l'on fume, et lorsque les femmes du

---

(1)... After we had sat about half an hour, a mirza, who in his absence received guests, called for the musicians, and a band of *sázindeh* (سازنده) or instrumental performers immediately assembled, the most excellent that *Tehrán*, or perhaps any other Persian city could afford. With these was one man who exerted his voice only; the instruments were two *kemánchek*, that sort of violin before described; one *santýr* or dulcimer, the wire strings of which were struck with little crooked sticks; one *schtáreh* or guitar, and two *daïreh* or tambourines. All the performers occasionally joined their voices to the tones of their instruments, and the man who led this band (playing on the *kemáncheh*), seemed at some passages to be delighted and inspired both by the words and musick, which was of a solemn or rather plaintive kind and, I confess, gratified me exceedingly (ouvrage cité, t. III, p. 350).

(2) We were gratified with instrumental and vocal musick; two men played on small violins of the kind called rebâb (رباب) and two guitars; singing occasionally in a very soft and melodious manner: but especially so, at least in my opinion, when they performed Persian airs: and in these, although Turks, they seemed to excel: prefering them probably to their own. I was pleased, on hearing once more a sweet song which had become familiar to my ear at Schiraz and at Tehran.

harem sont réunies derrière les tapisseries. Mais ce n'est pas seulement chez les principaux personnages de l'État et dans la classe aisée que se manifeste le goût de la musique, car le peuple trouve ses plus vives jouissances dans le chant et dans le jeu des instruments. Partout William Ouseley rencontrait de pauvres gens qui se consolaient de leur misère en chantant de mélancoliques mélodies et jouant de la *kemângeh*, du *tanbourah*, ou de la *schtâreh*. Dans les voyages de W. Ouseley, le camp de l'ambassadeur d'Angleterre était sans cesse visité par quelque musicien ambulant ou résidant dans un village voisin. Dans toutes les occasions de réunions, on rencontre la musique chez les Persans. A Téhéran, Ouseley entendait partout le son des instruments pendant plusieurs heures de chaque nuit. La police de cette ville, très-sévère et arrêtant quiconque se trouve dans les rues après une certaine heure, est indulgente pour les plaisirs que la population goûte dans l'intérieur des maisons; connaissant le penchant invincible du peuple pour la musique, elle ne met obstacle ni aux chants ni au son des instruments qui retentissent pendant une partie de la nuit. Il y a d'ailleurs peu d'inconvénient pour le repos des habitants dans ces résonnances nocturnes, car l'usage de dormir pendant une partie du jour est général dans les provinces méridionales de la Perse.

La musique est inséparable de toute cérémonie chez les Persans; on la retrouve dans la plupart des circonstances de la vie. A l'occasion des mariages, c'est encore la musique qui remplit une partie du jour des noces. Le matin, lorsque la fiancée se rend au bain, accompagnée de plusieurs femmes du voisinage, le cortége est précédé de six à huit musiciens qui jouent du *zournay* (hautbois), du *nay* (flûte) et du tambour. Pendant le repas de noce, on chante et l'on joue de la kemângeh et de la *schtâreh*, et les amis s'enivrent en buvant une grande quantité de vin; car les Persans ne sont pas rigides observateurs des préceptes du Coran à ce sujet; puis vient la danse et toujours la musique.

La musique tient aussi une place importante dans les mosquées ainsi que dans les monastères de derviches. On a vu dans le quatrième chapitre de ce sixième livre quelques-uns des chants des derviches persans : il en existe beaucoup d'autres; tous ont une certaine élévation de style. L'opinion généralement répandue, que la loi de Mahomet interdit le chant dans la prière des musulmans, est une erreur; il

n'y a pas un seul verset du Coran où cette interdiction soit formulée. Ce qui est vrai, c'est que la liturgie primitive du culte mahométan n'avait pas compris le chant dans ses cérémonies. La lecture de certains versets du Coran, suivant les saisons et les jours, composait originairement tout le service des mosquées. Cependant cette ancienne liturgie proscrivait si peu le chant, que l'appel à la prière, par les *mouezzin* du haut des minarets, est un chant traditionnel qui remonte aux premiers temps de l'islamisme. Les derviches turcs, ainsi qu'on l'a vu précédemment, chantent aussi certains hymnes.

Les Persans n'ont pas conservé la pureté primitive des Perses; des mélanges successifs des races sémitique, mongolique et touranienne, pendant de longues périodes, ont altéré le sang arien, et ont incontestablement diminué les facultés originelles de cette race privilégiée. Cependant la supériorité de ces facultés est restée dominante et se montre avec évidence dans le degré de sociabilité plus élevé chez les Persans que chez les autres peuples musulmans : dans les œuvres de leurs poëtes, dans la composition de leurs chants, ainsi que dans l'exécution vocale et instrumentale, on reconnaît une organisation supérieure à celle des Arabes et des Turcs. On ne peut savoir ce que serait devenu l'art musical chez un peuple si bien organisé, si des révolutions multipliées, dès les temps les plus anciens, des guerres, tantôt profitables et tantôt désastreuses, des invasions formidables du pays se succédant à plusieurs siècles de distance, enfin, le mélange du sang arien avec celui de races inférieures, n'avaient faussé le développement naturel de son heureuse nature.

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES D'ORIGINE SÉMITIQUE. — (CONTINUATION.)

LIVRE QUATRIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES ARABES, LES MAURES ET LES KABYLES.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES ARIENS.

LIVRE CINQUIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES HABITANTS DE L'INDE.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES D'ORIGINE ARIENNE ET TOURANIENNE.

LIVRE SIXIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES DE LA PERSE ET DE LA TURQUIE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES DU DEUXIÈME VOLUME.